فى الأدب المسرحى المعاصر



الدكتور
محمد فتوح أحمد


في الأدب المسرحي المعاصر

في الأدب المسرحي المعاصر

الدكتور
محمد فتوح أحمد



في الأدب المسرحي
المعاصر

الدكتور/ محمد فتوح أحمد

الكتـــــاب: في الأدب المسرحي المعاصر
المـــؤلـــف: الدكتور/ محمد فتوح أحمد
تاريخ النشر: ٢٠١١م
الطبـــعـــة: الأولى
رقم الإيـداع: ٢١٦٧٦ / ٢٠١٠م
الترقيم الدولي I.S.B.N 978-977-463-083-5

الناشـــر:
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
الإدارة والمطابع:
١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
تليفون: ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٢٧٩٥٤٣٢٤
التوزيـــع:
٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
تليفون: ٢٥٩١٧٩٥٩
www.darghareeb.com



مقدمة

يبدو النص المسرحي مغبونًا إذا قـيس الاهتمام به بحجم ذلك الاهتمام الذي يصرف إلى سواه من الأجناس الأدبية، فعلى كثرة ما صدر من دراسات في حقول الشعر أو القصة القصـيرة أو الرواية، لا يكاد الأدب المسرحي يحظى بسوى القليل مما يمكن أن يبـذل في هذا المقـام، وبعض هذا القليل ينفق جل جـهده في الرصـد التاريخي وتعقب الظاهرة المسرحية تعقبًا نظريًا، حتى إذا وصل إلى النص المسرحي ذاته قنع منه بنثر محـتواه والتعليق عليه، دونما عناية خـاصة بذلك النص من حيث هو وثيقة فنية ذات طابع متميز، تقتـضي ممن يتصدى لها أن يعالجها بما هو أساسي من مكوناتها: الحوار، والشخصية، والصراع الدرامي الذي يتجلى من خلال الفعل المسرحـي بكل توتراته وتعقـيداته. وإذا كـان معظم هذه المكونات مما يشـترك فـيه المسرح مع غـيره من الأجناس الأدبيـة، فإن الذي لاشك فيـه أن وظيفـة كل منها وقيمته تتفـاوتان من جنس أدبي إلى آخر، ومن ثم لا نرى بدعًا أن يكتب «جوته» في مسرحيته «فاوست»: «في البدء كـان الفعل»، مشيرًا إلى مكانة «الفعل»- بصفة خاصة- بين عناصر البناء الدرامي.

ويمكن أن نسترسل مع هذه الظاهرة- قلة التوفر على النص المسرحي - فنربط بينهـا وبين ظاهرة أخرى لم تعد مـوطن جدل كـثير، ونعـني بها غيـاب التقـاليد المسرحية عن أدبنا العربي القديم، إذ لم يعرف هذا الأدب فن المسرح بمعناه الحديث إلا مع تباشير النهـضة الأدبية في القرن التاسع عشر، وحينمـا عرفه لم يكن سهلاً

أن يتخلص - دفعة واحدة - من تلك النظرة المتحرجة التي دأبت على أن تضع الأداء التمثيلي في الدرجة الدنيا من سلم الفنون الجميلة، واجتمع إلى هذا تهافت النصوص الدرامية في بداية العهد بالمسرح، نتيجة قلة الخبرة واخضرار العود، وتطوع بعضهم بترسيخ هذا التهافت عن طريق اختيار المواقف والأوضاع والمشاهد التي تدغدغ حواس المتلقي وتستثير مشاعره، بدلاً من ترشيد هذه الحواس وتنقية تلك المشاعر، فإذا أضفنا إلى ذلك فقر المعجم المسرحي، وضآلة محصول الرواد من الثروة التعبيرية، والتجاء بعضهم في الحوار إلى عامية مهترئة لا تخلو من رطانة وعجمة، استطعنا أن نتبين السر في ضياع كثير من النصوص المسرحية التي بدأت تمثل منذ منتصف القرن التاسع عشر، لدرجة أن رصيد رائد المسرح المصري يعقوب صنوع لا يبقى منه- على وفرته - سوى أقل من نصفه، ثم استطعنا- تبعًا لهذا- أن نفسر ضآلة ما يحظى به النص المسرحي من جهود جمهرة الباحثين والمشتغلين بالدرس الأدبي.

على أن هذا التفسير إذا صدق بالنسبة إلى العهد الأول من عهود معرفتنا بالمسرح، عهد نشأة الظاهرة المسرحية والتعريف بها، فإنه لا ينهض مبررًا لاستمرار ذلك الوضع بالنسبة لدراسة الأدب المسرحي المعاصر، فها هي المطابع تفرز عشرات النصوص المسرحية متنوعة الاتجاهات والأصباغ الفنية، وها هو النقد المسرحي وقد استكمل - أو كاد- أدواته المنهجية على أقلام جيل كامل من المتخصصين، ورغم ذلك تظل الفجوة قائمة بين النص الدرامي ودراسته، بين ما يكتب وما يكتب عنه، بين فيض الأعمال المسرحية التي تصدر كتبًا مستقلة أو منجمة على صفحات المجلات الفنية، وقلة الملاحقة النقدية لهذه الأعمال بالتذوق والتحليل والدراسة المنهجية، وليس لهذا من سبب معقول، اللهم إلا إذا افترضنا وجود رواسب من تلك النظرة التقليدية التي درجت على أن ترمق المسرح بجانب العين، أو أن تتناوله- إذا تناولته- بأطراف الأصابع، وهي نظرة لم تخل من آثار

سلبية شديدة الخطر، ليس أقلها أن نرى قطب المسرح المصري توفيق الحكيم يتجاوز عن تلك العلاقة التكاملية بين النص المسرحي وأدائه، حين يقول في كتابه «زهرة العمر»: «إن كلمة التشخيص التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية مازالت ترن في أذني. . . إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة، ليقرأ على أنه أدب وفكر»[1]، وهو هدف كالنتيجة لتلك النظرة التي ألمحنا إليها، كما أنه رأي لا ينأى عن المناقشة، لأن صاحبه خير من يدرك أن تقديم أعمال كورني وراسين وموليير وإبسن وتشيخوف، وغيرهم على خشبة المسرح، لم يحرم هذه الأعمال من أن تدرس باعتبارها وثائق أدبية ذات قيمة لا يُستهان بها في تراث الآداب العالمية.

من تلك الظروف يستمد هذا الكتاب بعض حوافزه، إن كان العمل العلمي في حاجة إلى حوافز، فهو يركز على دراسة النص المسرحي، أكثر مما يركز على تعقب تطوره التاريخي، وهو يستقي مادته التطبيقية من تلك الفترة التي عنيناها بمفهوم «المعاصرة» حين جعلناه جزءًا من عنوان هذه الدراسة، وهي الفترة التي تبدأ- على وجه التقريب- من أعقاب الثورة المصرية سنة ١٩٥٢م، ثم تمتد على مسار العقدين التاليين من الزمن، وفيها يتشكل الوعي الجديد بالأدب الدرامي وعلاقته بفن الأداء المسرحي من ناحية، ثم علاقته بمتغيرات الواقع وهموم البيئة من ناحية أخرى، ومن ثم لا يعود العمل مجرد حوار ذهني يقرأ «لقيمته الأدبية البحتة»، وفيها كذلك يظهر جيل جديد من أدباء المسرح ثقفوا تجربة الجيل السابق وأضافوا إليها، ثم إن فيها- قبل ذلك وبعده- يتمتع المسرح بازدهار كمي وكيفي لم يكد يعرفه من قبل، وتتأصل جذوره في تربة الأدب القومي بجوار غيره من الأشكال الأدبية الموروثة.

---

(١) توفيق الحكيم. زهرة العمر - مكتبة الآداب - القاهرة - ص ٢٣٩ .

وثمة ناحية أخرى لعلها كانت أولى بالتقديم، فلقد أتيح لكاتب هذه السطور أن يتوفر لبعض الوقت على تعقب «المؤثرات الواقعية في تطور المسرح العربي»، ورغم أن الجهد آنذاك كان منصرفًا إلى تحديد هذه المؤثرات المذهبية ومتابعتها في نموها التاريخي، فإن هذا قد لفت نظري إلى بعض الظواهر المسرحية الجديدة التي لا تتسنى دراستها دراسة منهجية إلا من خلال النص، ومن خلال النص وحده، ولأن ذلك لم يكن من همي وقتئذ، فقد أرجأت التفكير فيه إلى قابل من الزمن. هكذا نبتت فكرة هذا الكتاب، وهكذا - أيضًا - تحدد إطاره ومنهجه .

يقول لانسون: «إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي، والأصيل من التقليدي»، بيد أن هذه الخطوة ليست في الحقيقة إلا الخطوة الأولى في المنهج، ذلك أننا لكي نعرف «الفرد» ينبغي أن نعرف غيره، فأكثر الكتاب أصالة هو ذلك الذي يلتقي الماضي والحاضر في وجدانه، ولكي نميزه ينبغي أن نميز فيه أصداء التراث وآثار المعاصرة، ثم نتتبع تأثيره في الحياة الأدبية، ومن ثم نصل إلى دراسة فنون الأدب وتيارات الأفكار وحالات الذوق والإحساس، «وهكذا نضطر - كما يعترف لانسون- إلى أن نسير في اتجاهين متضادين: نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقل الموحد، ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة، ونظهر كيف أن الرجل العبقري نتاج لبيئة وممثل لجماعة»[1] .

من هذا المنطلق تحاول هذه الدراسة الوفاء بمقتضيات الخطوة الأولى في منهج الدرس الأدبي، فهي تتجه أساسًا إلى «التعرف» على النموذج المسرحي، وهي لا تقنع من هذا النموذج بنثر أحداثه وتقرير قيمه الفكرية، بل تلج إلى تذوقه من حيث هو ظاهرة فنية لها مقوماتها وتقاليدها البنائية، وإذا سلمنا بأن الاتكاء على

(١) لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة الدكتور محمد مندور- بيروت سنة ١٩٤٦، ص٣٤، ٣٥ .

النموذج يعني بطبيعته الاكتفاء بالواحد عن الكثرة، والقناعة بالمثال بديلاً للحصر، أدركنا لماذا اختار هذا الكتاب أن يتوقف عند عدد محدود من الأعمال المسرحية، إذ كانت هذه الأعمال تشير إلى ما عداها، وتستقطب أبرز الظواهر الفنية الجديدة في أدبنا المسرحي، ثم أدركنا -أيضًا- لماذا عمد كاتبه إلى جعل كل عمل- أو مجموعة متشابهة من الأعمال- موضوعًا لمبحث خاص، بدلاً من التقسيم المعهود إلى أبواب وفصول، حيث لم تكن الغاية لمح الصورة في تطورها، بقدر ما كان القصد رصدها في واقعها وحضورها، وإن كانت الناحية الأولى لم تغفل هي الأخرى تمامًا؛ لأن ترتيب هذه المباحث في جملتها جاء وفق الترتيب التاريخي للنصوص المسرحية التي تعالجها.

من ثم تطالع في صدر هذا الكتاب تمهيدًا عامًا عن الوضع التاريخي للمسرح المصري، والعوامل الأساسية التي تحكمت في نشأته وحددت مساره، مع عناية خاصة بأثر الرائد الراحل محمد تيمور في تأصيل هذا الفن وإرساء دعائمه نظرًا وإبداعًا. تعقب ذلك جملة من المباحث في أنماط المسرحية المصرية بمفهومها التقليدي، أي من حيث هي استلهام لقواعد المسرح «الأرسطي» وأشكاله البنائية المألوفة في تراث المسرح العالمي، يختص المبحث الأول منها بالتراجيديا الاجتماعية، ويتوقف ثانيها عند ظاهرة اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم، على حين يتجه المبحث الثالث منها إلى ما اصطلحنا على تسميته بمسرح المقاومة، تلى ذلك إيماءة إجمالية إلى صورة البطل في المسرحية المصرية الحديثة.

أما الظواهر الجديدة في أدبنا المسرحي المعاصر، تلك التي تتسم بطابع المحاولة والتجريب، أو تتجاوز مواضعات المسرح التقليدي في وسائل الأداء ومفهوم الوحدة الفنية، فقد انصرفت إليها دراسات الشطر الثاني من الكتاب؛ ومنها دراسة عن مسرحية «الفرافير» وتجربة الأصول الشعبية في المسرح المصري، ونصيب هذه التجربة من النضج والأصالة والابتكار، ودراسة أخرى عن المسرحية

الاجتماعية الذهنية، أو ما أطلق عليه قطب المسرح المصري توفيق الحكيم اسم «المسرحية التعليمية»، وثالثة عن مسرحية «الفتى مهران»، ومدى توفيقها في المزج بين التاريخ والفكر والشعر مزجًا عضويًا موحيًا؛ ثم دراسة عن التفكير بالتراث في صياغة العمل المسرحي، تعقبنا فيها منهج استغلال التراث في المسرح المصري، مقارنًا بنظيره في المسرح العالمي الجديد.

وأخيرًا يختتم الكتاب مطافه بوقفة عند لغة الحوار المسرحي بين الفصحى والعامية، والاعتبارات التي ينبغي أن تحكم وجهات النظر المطروحة حول مشكلة الازدواج اللغوي وتطبيقاتها في أجناس الأدب الموضوعية، ثم ليعطف على ذلك بوقفة أخرى عند تأصيل نظرية المسرح العربي، وبوقفة ثالثة عند مستويات الرمز في مسرح الحكيم، وجميعها تشكل أضلاع مثلث من القضايا الجدلية المهمة في أدبنا المسرحي المعاصر.

على أن ثمة - في النهاية- ملحوظة قد تجدر الإشارة إليها فيما يتعلق بالمراجع الأجنبية التي تتناول فن المسرحية بوجه عام؛ فبعض هذه المراجع مكتوب باللغة الروسية، وهي لغة تتفق مع غيرها من اللغات الأوربية في عدد من رموزها اللغوية، وتختلف في عدد آخر منها، وهذا النوع الأخير غير متوفر -حتى الآن- في دور الطباعة، وقد كنت في مواجهة هذه الطائفة من المراجع بين احتمالين: الإشارة إلى أسمائها وأماكن وتواريخ نشرها مترجمة إلى اللغة العربية، أو الإشارة إليها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية باعتبارها لغة متاحة في طباعتها وقراءتها، وقد فضلت أن ألجأ إلى الاختيار الثاني عندما يذكر المرجع لأول مرة، إيماءً إلى أصله الأجنبي، فإذا تكرر ذكره أحلت عليه مترجمًا إلى اللغة العربية، والأمر بعد تجربة، وربما تكشفت عن احتمال أقرب من هذين إلى القصد، ومن الله السداد.

محمد فتوح أحمد

توطئة
الوضع التاريخي للمسرح المصري

يمكن القول بأن ثـمة عاملين جـوهريين كان لهمـا أثر بالغ في توجيـه نشأة المسرح العربي وتحديد خط تطوره، أمـا العامل الأول فهو غياب التقاليـد المسرحية عن الأدب العـربي القديم؛ إذ لم يعـرف هذا الأدب فن المسـرح بالمعنى الذي تدل عليه هذه الكلمة في العصر الحديث، وظلت أشكاله الإبداعـية مرتبطة في مجملها بالشعر الغنائي وأدب الرسائل والخطب.

وأما العامل الثاني فهو غلبة الطابع الغنائي على المسرح العربي منذ نشأته، فقد كانت المسرحـية الغنائية أول ما عرفه العـرب من فنون المسرح الحديث، ثم ظل الغناء مصاحبًا للتمثيل لدرجة أن بعض رواد هذا الفن في فـترة البواكير- مثل الشيخ سلامة حجازي وسيد درويش- كانوا يظهرون على المسرح بين فصول الرواية ليغنوا قصائد أو مقطوعـات لا تمت إلى المسرحية المعـروضة بكبير صلة، وقـد أفضى هذا على المدى الطويل إلى وجود ظاهرة لعل بعض عـروضنا المسرحية لم تتخـلص منها حتى الآن، ونعني بذلك ظاهرة امـتـزاج عناصر التطريب والإضـحـاك والاستـعراض بالعناصـر الدرامية الخالصـة، وهي ظاهرة كانت خليقة بأن تؤثر تأثيرًا سلبيًـا في أدبنا التمثيلي، ومن ثم قلّ حجم النصوص الأدبيـة المسرحية الجيدة، إذا قـورن بذلك الفيض الزاخر من العروض المسرحية التي لم ينقطع مددها منذ أكثر من قرن مضى.

على أن السر في غلـبة هذا الطابع الغنائي لا يحتـاج في اكتشـافه إلى كبـير عناء؛ لأن النماذج الأوربية الأولى التي ارتبط بمحاكـاتها رواد المسرح العربي كانت تنتمي إلى عـالم «الأوبرا» أكثر مما تنتـمي إلى عالم المسرحـية الصافـية، تلك التي تتكئ في قوامها الفني على التعبيـر بالشخصية والحدث والصراع الدرامي بديلاً عن

العناصر الغنائية والموسيقية، وليس صدفة أن تكون الروايات الثلاث التي مهد بها مارون النقاش طريق البداية في المسرح العربي من نوع «الأوبرا»؛ لأن هذا النوع في اعتقاده يستميل النفس ويجتذب الفؤاد، وهو خليق- بمنطق ذلك العصر- أن يصل إلى مكامن الإعجاب في قرارة مواطنيه الذين يفضلون - مثله- هذا الضرب من ضروب المسرح الموسيقي[1] .

أضف إلى هذا أن ذلك النمط المسرحي الغنائي، رغم أصوله الأوربية، وكذلك رغم ازدواج تركيبه من الناحية الفنية، صادف تربة كانت مهيأة من الناحية التاريخية لاستقباله، فقد كانت العروض الشعبية القديمة في مصر، وفي غيرها من أقطار المشرق العربي تستغل هذا العنصر الغنائي أوسع استغلال، وكان مسرح «زيزينيا» القديم في مدينة الإسكندرية يعتمد - كسواه من المنتديات التمثيلية في مطالع القرن الماضي- على عروض موسمية تقدم فيها «أنواع الألعاب المضحكة والمطربة»[2] ، ومن قبله بقرون طويلة لم تكن الاحتفالات الشعبية بالمناسبات والأعياد الدينية والزراعية تخلو من ذلك الطابع الدرامي الغنائي.

ومن ناحية أخرى كان لغياب التقاليد المسرحية أثره في تأخر ظهور المسرحية كجنس أدبي Genre معترف به بين أجناس الأدب العربي. حقًا وجد في الأدب العربي عنصر حوار اتخذ عمادًا الحكايات قصصية تمثلت في فن «المقامة»، كما وجدت في الأدب الشعبي عناصر تمثيل بدائية تجلت فيما عرف باسم خيال الظل وغيره من ألوان الملاهي الشعبية، بيد أن التعقب التاريخي لهذه العناصر الدرامية من ناحية، ولمفهوم المسرح الحديث من ناحية أخرى، يفضي إلى الاعتقاد بأن هذه البذور الأولية لم تتطور بحيث تؤدي إلى وجود مسرح حقيقي، ومن ثم فإن الصلة الفنية والتاريخية بينها وبين المسرح العربي الحديث تكاد تكون منقطعة. «لقد أفلتت

---

(١) انظر: د. محمد مندور، المسرح النثري، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٧ .

(٢) علي مبارك: الخطط الجديدة، الطبعة الأولى، جـ٧، ص٧٢ .

الفرصة المواتية-كما يقول جب- وبقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجنينية، فماتت الدراما العربية في مهدها»(١) .

وكان على المسرح العربي أن ينتظر حتى أواسط القرن التاسع عشر، حين تعددت وسائل الاتصال بين الشرق العربي والأقطار الأوربية وتعددت نتيجة لها قنوات تأثير الآداب الغربية في الأدب العربي، فكان الفن المسرحي أبرز آيات هذا التأثير. ومن المقطوع به - بغض النظر عن بعض العروض التي قدمتها في مصر فرق إيطالية وفرنسية في أخريات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر- أن السبق الأول في هذا المضمار كان للفنان اللبناني مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥م) الذي كان يلم إلمامًا لا بأس به باللغات التركية والإيطالية والفرنسية، والذي قام برحلة طويلة سنة ١٨٤٦م إلى الإسكندرية، والقاهرة، ثم إيطاليا، حيث تعرف فيها عن كثب على الفن المسرحي، وشاهد بعض المسرحيات والأوبرات التي كانت تمثل على المسارح الإيطالية آنذاك، وهو أمر أتاح له فيما بعد (سنة ١٨٤٧م) أن يقدم أول مسرحية عربية قريبة من المفهوم العصري لذلك الفن، وهي مسرحية «البخيل»(٢) .

ولا يمضي زمن طويل حتى نرى يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢م) ينهض في مصر بما نهض به النقّاش في لبنان، فعلى مسرحه الذي ولد سنة ١٨٧٠م في مقهى كبير بحديقة الأزبكية، قدم لأول مرة مسرحية غنائية من فصل واحد، أعقبها- على فترات متوالية- بفيض لا ينضب من الأعمال الدرامية متنوعة الأحجام

(١) انظر:

H. A Gibb, The Arabic Literature, Moscow, 1960, pp. 104-105 .

J. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia, 1958, pp. 49-55.

وكذلك: الدكتور محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الثالثة، القاهرة، سنة ١٩٦٢، ص١٦٩ وما يليها.

(٢) انظر: الدكتور محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٥٦، ص٣٢-٣٣ .

والألوان والموضوعات، حتى وصل عدد ما قدمه على مسرحه الصغير إلى نحو اثنتين وثلاثين مسرحية، عرضت جميعها في مدى زمني لا يتجاوز العامين، وبعدها قرر الخديوي إسماعيل إغلاق هذه المنارة الفنية الناشئة، ولكنها لم تغلق إلا بعد أن مهدت الطريق فسيحًا أمام عدد من الفرق المسرحية السورية واللبنانية التي هاجرت إلى مصر، واتخذت منها موطنًا ومرادًا لأعمالها المسرحية المختلفة.

ويمكن القول بأن هذا المنطلق الذي ابتدأت منه أعمال كل من مارون النقاش ويعقوب صنوع- وهو منطلق يرتد بمنابعه إلى مصادر أوربية غير منكورة- هو الذي أفضى إلى أطوار لاحقة في المسرح العربي عبر مسيرته الطويلة، أما حلقات اللهو والتسلية الشعبية وغيرها، مما يظن أصولاً لبعض الأعمال المسرحية الحديثة، فالحق أنها لم تؤد إلى آثار ذات بال في هذا الصدد؛ لأنها ظلت- في الأعم الأغلب- رهينة الموالد والأفراح والمناسبات الخاصة، فضلاً عن أن معظمها كان هابط الموضوع بدائي الوسائل والأدوات، الأمر الذي جعل جمهرة المثقفين والمشتغلين بالأدب يربأون بأنفسهم عن ارتيادها.

ولقد قصَّ علينا «علي مبارك» تجربة له مع إحدى هذه الفرق الشعبية الطوافة، في نبرة لا تخلو من الإدانة الساخرة والنقد اللاذع، ويبدو أن هذه الفرقة- فرقة أولاد رابية- كانت أكثر تلك الفرق رواجًا في عهده؛ لأنه حمل عليها كل سوءات الفرق الشعبية الأخرى، كما يبدو أنها كانت تستقطب في عروضها مجمل هذه المثالب التي كانت تصرف المتحرجين وأرباب الحياء عن غشيان ما تقدمه هذه الجماعات الفنية الجوابة. يقول علي مبارك: «. . . فأما أولاد رابية فإنهم يدخلون في تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون في تمثيلها وتصويرها وإبرازها في معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت أمورًا اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة، أم كانت أمورًا حقيقية حصلت في الواقع ونفس الأمر، وقد

يكون لهذه التقليدات في بعض الأحيان نفع في الجملة، بأن يدخل فيها تقبيح واقعة سيئة حصلت في الزمن الحاضر أو الغابر من بعض الناس، فيبرزونها في معرض التشنيع والتفظيع مفرغة في قوالب الهزل والسخرية، فيضحك منها من يراها، وقد يراها من كانت حصلت منه أو من هو على حال مثلها فيستنكف أن يعرف بتلك الحالة المنكرة التي صارت مثلاً أو أضحوكة لأعالي الناس وأسافلهم، وتكره نفسه بالضرورة أن يكون معروض تقليد هؤلاء القوم وموضوع أضاحيكهم، فيكفّ عن تلك الحالة القبيحة ويرجع عن معاودتها ويأخذ نفسه بالإقلاع عنها.

فهذه غاية ما يلتمس لهم من المزية والفائدة، إلا أنه قليل نادر كالمعدوم. وغالب أحوالهم- على ما سمعته عنهم ورأيته في بعض الأحيان منهم- مبني على الفحش والسخف والعيب، مما تأباه النفوس وتمجه الطباع من الأفعال الفظيعة والأقوال الشنيعة، التي ينفر منها كل من له جانب من العقل والدين ومسكة من الحياء والحشمة...»[1] .

أترى مثل هذه المظاهر الدرامية الفجة في موضوعها وقالبها الصياغي صالحة لكي تكون المنبع الذي استقى منه الرواد نموذجهم المسرحي الأول؟ أم هل ترى مارون النقاش ويعقوب صنوع وأبو خليل القباني ومحمد عثمان جلال وسواهم كانوا بحاجة إلى استلهام هذه المظاهر مع معرفتهم بعيون الأدب المسرحي العالمي، واستغلالهم لهذه المعرفة في ترجمة واقتباس الكثير من روائعه؟ وهل كان علي مبارك يتحرج مما لا تتحرج منه صفوة المثقفين من معاصريه حين يخبرنا- وهو الثقة من شهود العصر- أنه رأى بعض من يقومون بهذه العروض عند واحد من جيرانه «فنفر منهم طبعه ومجهم بصره وسمعه»؟

---

(١) علي مبارك: علم الدين، جـ٢، الإسكندرية سنة ١٨٨٢م، ص ٤٠٣-٤٠٤ .

بل إن لنا أن نسترسل إلى ما هو أبعد من ذلك في مناقشة من يرجعون بالمسرح المصري الحديث إلى أصول شعبية أكثر من تلك إيغالاً في القدم، نسترسل معهم في الإشارة إلى ما ذكره هيرودوت من مناسبات الاحتفال عند قدماء المصريين بالمواسم الدينية والزراعية، ومنها الاحتفال بموسم عصا الشمس في الثامن والعشرين من شهر (بابه)، «وكان يعمل في هذا الموسم موكب تحمل فيه صورة عجلة صغيرة يدورون بها حول المعبد سبع مرات، وكانوا يعنون بذلك أن إيزيس تبحث عن جثة أوزوريس زوجها»[1]. ومنها الاحتفال – في نفس الشهر- بذكرى وقوع أوزوريس في قبضة عدوه «تيفون»، وفيه «يدورون بثور قرونه مذهبة، وعلى ظهره قطعة قماش من القطن أو الكتان، مصبوغة باللون الأسود»[2]، يشيرون بالثور إلى أوزوريس، وبقطعة القماش المذكورة إلى أرض مصر؛ لأن لونها بعد انحسار النيل عنها يكون ضاربًا إلى السواد.

بيد أن هذه المظاهر وأمثالها إن برهنت على الميل الفطري لدى الأقدمين لعرض ذواتهم ومشاكلهم عرضًا دراميًا، فإنها لا تصلح بذاتها وبطابعها العفوي لكي تكون قاعدة انبثق عنها المسرح المصري الحديث، بدليل أن نحواً من هذه المظاهر قد وجد لدى بعض الشعوب القديمة كالهنود، ولم تشكل عندهم- كما لم تشكل عندنا- منطلقًا لفن مسرحي بالمعنى المعاصر لهذا المصطلح، ومن ثم نميل إلى الاعتقاد بأن صلة الوراثة التاريخية والفنية بينها وبين مسرحنا الحديث شبه مقطوعة، من الناحية التاريخية؛ لأن هذه الأجنة الدرامية لم تتعاقب ولم تطرد في جودها الزمني حتى تفضي إلى وجود هذا المسرح الحديث، ومن الناحية الفنية؛ لأن رواد هذا المسرح لم يستلهموا في نماذجهم الأولى تلك العروض الشعبية بقدر ما كانوا يستلهمون ما عرفوه من عروض المسرح الأوروبي، سواء تمت هذه المعرفة عن طريق القراءة أو المشاهدة المباشرة .

---

(١) المرجع السابق، جـ١، ص ١٤٨ .

(٢) السابق، ص ١٤٩ .

وإذا كنا قد نوهنا بجهود يعقوب صنوع منطلقًا في نشأة المسرح المصري سارت على دربه وعمقته تلك الفرق السورية واللبنانية التي اتخذت من مصر منتجعًا لنشاطها الفني منذ بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فإننا- من ناحية أخرى- ينبغي أن لا نبالغ في تقدير حجم الآثار التي خلفتها تلك الجهود في النص المسرحي بخاصة، إذ كانت هذه الآثار أوضح فيما يتعلق بفن الأداء التمثيلي ومعاييره وطرقه، منها فيما يتعلق بخلق العمل الأدبي الجيد، ولا أدل على هذا من أن تراث يعقوب صنوع- على اتساعه وتنوعه ووفرته- لم يصلنا منه سوى بضع مسرحيات لا تتجاوز أصابع اليدين عددًا، أما الباقي فقد ذهب مع الزمن. كذلك لم تستطع فرقة واحدة من بين فرق سليم النقاش أو يوسف خياط أو سليمان القرداحي أو أبي خليل القباني أو إسكندر فرح أن تترك نصوصًا أدبية ذات قيمة، إما لغلبة الطابع الغنائي والاستعراضي عليها، أو لركاكة لغتها واضطرابها، أو لتلك النظرة المتحرجة التي كانت ما تزال تنظر إلى التمثيل المسرحي باعتباره نبتًا شيطانيًا لا جذور له ولا آفاق، أو لكل هذه الأسباب مجتمعة.

وفضلاً عن ذلك، لم تتردد هذه الفرق والجماعات الفنية في اتباع الطريق الأسهل لتقديم عروضها المسرحية، فلجأت إلى ما تلجأ إليه الآداب عادة في بداية نهضتها من محاكاة ونقل واقتباس وترجمة، أما المسرحيات المؤلفة - على قلتها- فكانت تنحو إلى تصوير التاريخ متأثرة في ذلك بالمذهب الكلاسيكي عند الغربيين، وهو مذهب كان يستحسن في التراجيديا أن يستمد موضوعها من التاريخ. ومن المؤكد أن هذا الميل إلى المعين التاريخي كان في الوقت ذاته إشباعًا لرغبة مؤلفي هذه الفترة في أن يبعثوا عن طريق الصورة الدرامية بعض أمجاد قومهم، أو أن يستخلصوا العبرة من مآسي الماضي، كما فعل إبراهيم رمزي في مسرحيته «المعتمد ابن عباد» (١٨٩٢م)، وفرح أنطون في مسرحيته المسماه «صلاح الدين ومملكة أورشليم» (١٩١٤م).

غير أن المناخ الثقافي والاجتماعي الذي ساد مصر في مطلع القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى، وثورة سنة ١٩١٩م، لا يلبث أن يساعد على ازدهار نمط آخر من أنماط المسرحية المصرية هو الدراما الاجتماعية، ففي هذه الفترة بدأ التخفف قليلاً من أثقال الحلى الغنائية، وبدأ جورج أبيض يقدم إلى الجمهور في مصر فنًا مسرحيًا يكاد يكون خالصًا، أي مستقلاً عن الموسيقى والتطريب والغناء، وعلى مسرحه مثلت مسرحية «مصر الجديدة» (١٩١٣م) لفرح أنطون، التي تعتبر من بواكير الأعمال ذات الصبغة الاجتماعية الجادة، إذ تتناول بالكشف الدرامي اللاذع كثيرًا من السلبيات التي تسللت إلى المجتمع المصري من خلال الاستعمار الأوربي، مثل الدعارة وتبديد المال في الخمر والمقامرة وألوان المجون.

والذي لاشك فيه أن ظهور هذه المسرحية وأشباهها كان نتيجة تغير أساسي في وظيفة الفن المسرحي كما تصورها الرعيل الأول؛ إذ لم يعد الهدف منه مجرد التسلية والإطراب، كما كان الحال من قبل، ففي ظل ذلك الصراع العنيف الذي أخذ يتضح في الربع الأول من هذا القرن بين القديم والجديد، وفي حُمَيَّا النضال الوطني التي استوعبت الساحة المصرية على امتدادها، لم يكن بإمكان المسرح أن يظل بعيدًا عن رسالته الاجتماعية والإنسانية، الأمر الذي يضاعف من قيمة الجهد الذي بذله الكاتب الراحل محمد تيمور في هذا المقام.

القيمة الريادية في تراث محمد تيمور:

إن قيمة الريادة التي حملها هذا الكاتب الذي عبر أفق المسرح المصري كالشهاب الخاطف، والذي اهتصر وهو لم يكمل الثلاثين من عمره (١٨٩٢-١٩٢١م)، لا تعود فقط إلى انفلاته من أسر المادة التاريخية التي دار في نطاقها من سبقوه، ومحاولته التهدي إلى أبرز خصائص الواقع المصري وأدوائه ومشاكله في إطار المسرحية الاجتماعية، ولا يقتصر أيضًا على أنه حين حاول

صياغة هذا الإطار تجاوز تلك الرخاوة الفنية التي عرفت في أبنية إرهاصات الدراما الاجتماعية لدى كاتب كفرح أنطون استهدف نقد قشور الحضارة الغربية في «مصر الجديدة»، فإذا بمسرحيته تئول في النهاية إلى أربع روايات متداخلة لا يجمع بينها سوى النزوع إلى النقد الاجتماعي، بل تفسر هذه القيمة- فوق هذا وذاك- بمحصول نظري غزير في الثقافة المسرحية والنقد المسرحي، هيأ له أن يقف في الطليعة ممن أرسوا دعائم النظرية المسرحية، حين كان جل ما يكتب في هذه النظرية قشورًا أو ما يشبه القشور.

إن أربعين مقالاً نشرت في وقتها منجمة في الصحف والدوريات، وتناولت نشأة المسرح الفرنسي ونبذة عن ميلاد فن التمثيل المسرحي وتطوره في مصر، كما تناولت شرح أنواع المسرحية والبنية الدرامية لكل نوع، ولم تنس أن تضيف إلى هذا وذاك نظرات تطبيقية في أداء بعض الممثلين والممثلات، وفي فن بعض مؤلفي المسرح المصري يقدمهم تيمور أمام محاكمات خيالية يقول فيها بالسخرية والفكاهة ما يتحرج من جدية التصريح به- إن هذا التراث الوفير في النقد المسرحي جدير بأن يضع محمد تيمور في الحلقة الأولى من سلسلة تبدأ به وتمر بأجيال ممن اشتغلوا بهذا الجانب في أدبنا، مثل زكي طليمات ومحمد مندور وعلي الراعي وغيرهم.

ومع ذلك فلقد يكون من تحميل طبائع الأمور أكثر مما تطيق أن ننتظر من محمد تيمور- في هذه الحقبة المبكرة من عمر المسرح المصري- نظرية مكتملة الأطراف في المعرفة المسرحية. لقد كان جهده جهد من يصدم ركود الأذهان بخلاف ما تعارفت عليه، وأن يحدث بها من موجات الرفض للاقتباسات الركيكة والمشاهد الملفقة والاسكتشات الدرامية السريعة ما يدفعها إلى البحث عن الجديد، أو ما يصل بها إلى ما وصفه «بالتمثيل الفني»، في مقابلة ما وصمه «بالتمثيل اللافني».

والتمثيل الفني- في نظر محمد تيمور- يرتد إلى جملة من المقومات أهمها: مطابقة الواقع في الأفعال والأقوال والأخلاق، «بأن تأتي بأشخاص يفعلون أفعالاً ويقولون أقوالاً تتكون منها الحادثة، وأن تكون تلك الأقوال والأفعال مطابقة للواقعة، وإلا خرجت عن الدائرة التي رسمتها لنفسك لتصل للحقيقة. ولا تنس تحليل أخلاق الأشخاص الذين تريد إخراجهم على المسرح، فاللئيم تخرجه لئيمًا، والكريم كريمًا، والجبان جبانًا، ولا تنس أيضًا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التي تحدث في سياق الرواية لتتكون منها الحادثة التي تريد شرحها للجمهور»[1] .

ومقوم آخر لعله لا يقل أهمية عن سابقه، وهو مراعاة الصبغة المحلية في رسم المواقف والشخصيات وصياغة الحوار، «فإذا وقعت حادثتك في فرنسا فاكتب روايتك بعد أن تنتحل لنفسك شخصية فرنسية تسول لك مطابقة أخلاق وعادات هذه البلاد، وإذا وقعت حادثتك في مصر فلا تخرج عن الجوالمصري في شيء من الأخلاق والعادات والإشارات والحركات، ثم تهيئ المناظر والملابس التي تتطلبها حوادث الرواية، مع مراعاة الجو الذي تسير فيه هذه الحوادث»[2] .

ودعك مما أكمل به الكاتب حديثه عن التمثيل الفني من أهمية وجود الموهبة المسرحية التي تتصدى لبناء الرواية على أساس سليم، ومن وجوب التنسيق بين نوع هذه الموهبة ونوع الرواية المكتوبة، فلا يكتب الكاتب إلا فيما يحسه، جدًا أو هزلاً، حزنًا أو فرحًا، ولا يسير - فوق هذا وذاك- «وراء تيار الخلاعة والفجور، أو تيار المفاجآت والمدهشات»- دعك من هذا وما جرى مجراه؛ لأنه لا يعدو في النهاية قالب النصائح العامة للشادين في هذا الفن، وهو إن صح في سياق فترة الطفولة في مسرحنا، فإنه يعد من نافلة القول بعد أن استحصد عود هذا الفن

(١) مؤلفات محمد تيمور، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣م، ص ٨٨ .
(٢) السابق ص ٨٩ .

وتقدمت به الخطوات، ومن ثم لا يبقى من نظرة تيمور في هذا المقام سوى تأكيده على: واقعية العمل المسرحي، ومحليته، وذانك - على التحقيق- هما اللباب النظري لما أسمى «بالمدرسة المصرية الحديثة»، وهي المدرسة التي كان تيمور رائداً لها، والتي ضمت بين أقطابها أسماء محمود طاهر لاشين وأحمد خيري سعيد وإبراهيم المصري وحسن محمود وحسين فوزي وسواهم ممن انتمى إلى هذه الحلقة صراحة أو ولاء.

وعن صلة هذه المدرسة بشعاري الواقعية والمحلية يقول الأستاذ يحيى حقي: «حدث حينئذ لمصر حادث غريب، هذه الأمة التي خيل للكثيرين من البسطاء أنها استكانت وفقدت القدرة على النهوض، قد هبت سنة ١٩١٩م تلتف حول سعد زغلول، وتطالب بحقها في الحياة والاستقلال، وعم الشعور الوطني الشعب كله، واستشهد منه كثيرون. في أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش، ونشأ أدب المدرسة الحديثة، وكلاهما منبعثان من حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الإحساس، إلى أدب واقعي، متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير[١]».

هكذا يرتد شعارا الواقعية والمحلية في نقد محمد تيمور إلى أصولهما من فكر المدرسة الحديثة، وليس مصادفة أن يكون جل نتاج هذه المدرسة في نطاق الإبداع القصصي؛ لأن تيموراً نفسه كان رائداً للقصة القصيرة، مثلما كان علماً من أعلام الريادة المسرحية، وهكذا جاءت نظرته في نطاق المعرفة المسرحية منسجمة مع ارتباطه بالمدرسة الحديثة من جانب، وملمح التعدد في مجالات نشاطه الأدبي من جانب آخر. هي نظرة «توفيقية» في موضوعها من حيث عمومية الأجناس الأدبية التي تنطبق عليها؛ لأن الواقعية والمحلية إن لزما في العمل المسرحي، فليسا أقل لزوماً في نطاق القصة القصيرة أو الرواية. ثم هي كذلك نظرة توفيقية من حيث

---

(١) يحيى حقي: فجر القصة المصرية، المكتبة الثقافية، العدد ٦، ص ٧٥، ٧٦ .

دلالتها على طبيعة صاحبها، تلك الطبيعة المترفقة الحيية التي تتخلص من المتناقضات بالجمع بينها، وتكتفي من الحلول بأنصافها، وتتقدم بين يدي النقد بالاعتذار عنه لمن يوجه إليه وكأنه إثم يستوجب الغفران، ثم ترى الداء في مسارح التسلية «بالفودفيل» الخفيف المثقل بالنكات البذيئة والمواقف المخجلة والمفاجآت المصطنعة، وفي مسارح التفجيع «بالميلودراما» الفاقعة التي تلجأ إلى التأثير على أعصاب المتلقي بالمواقف المحزنة البعيدة عن منطق العقل والعاطفة معًا، فلا ترجع بهذا الداء إلى مصدره من نفوس حامليه من مؤلفين وممثلين وأصحاب مسارح، بل تلقى التبعة على الجمهور المسكين الذي لا يقبل إلا على الروايات «اللافنية»، وكأن على الفنان المبدع أن يتدنى إلى الذوق السائد بدلاً من ترشيده والارتفاع به. ثم تمضي هذه النظرة التيمورية في مهادنة أصحاب هذه النزعة اللافنية من المؤلفين، فتقترح عليهم نمطًا جديدًا من الإبداع يجمع بين «الفن واللافن»[1]، يتدرجون به في طريق التغيير حتى يصلوا إلى الفن الخالص، وهكذا تأبى الطبيعة التوفيقية أن تتخلى عن صاحبها حتى في نطاق ما يأبى التوفيق، فليس في منطق الفن سوى الصحيح والفاسد، أما ما هو بسبيل منهما فشيء لا يتفتق عنه سوى ذهن اصطفائي كذلك الذي كان يتحلى به محمد تيمور.

أما الإبداع المسرحي لدى محمد تيمور فيتمثل في مسرحيات «العصفور في القفص»، «عبد الستار أفندي»، «الهاوية»، وجميعها من مسرحيات النقد الاجتماعي الذي يعالج مشاكل بعضها مزمن، مثل مشكلة تربية الأبناء تربية قاسية متعسفة في مسرحية «العصفور في القفص»، ومثل مشكلة زواج البنات ووجوب اختيار الزوج الصالح في مسرحية «عبدالستار أفندي»، ومثل تلك المشكلة التي طرأت على حياة المجتمع المصري في أعقاب الحرب العالمية الأولى وهي مشكلة

(١) مؤلفات محمد تيمور، جـ٢، ص٨٢ .

«الكوكايين» وإدمانه، وما يؤدي إليه من انحلال روابط الأسرة وخراب البيوت في مسرحية «الهاوية».

والمنهج الإبداعي الذي يسم هذا النتاج لا يتجاوز في مجمله مفهوم الواقعية النقدية في إطارها العام، أي المطابقة بين الواقع وصورته الفنية، والعناية برسم الشخصية في بعديها الشكلي والاجتماعي، مع ميل غالب إلى استنباط العبرة وتقديم المغزى الخلقي في صورة سافرة أحيانًا، أما ما خلف هذه جميعًا مما يترسب في أغوار النفس أو تصطلي به المشاعر الكامنة، أما المآسي الوجدانية والعاطفية التي تتم وراء جدران الهياكل الآدمية الصامتة، والتي ألهمت كاتبًا مثل «تشيخوف» أغلى روائعه في «بستان الكرز»، و«الشقيقات الثلاث» و«الخال فانيا»، فأمور لم يشغل بها كاتبنا في تلك الحقبة المبكرة من حياة المسرح المصري.

وقد صاغ محمد تيمور حوار مسرحياته باللغة المصرية العامية، ولم يكن ذلك لقصور في أدواته التعبيرية، وهو الشاعر والقصاص والناقد، بل كان هذا الاختيار من باب تحري مطابقة الواقع في جانبه اللغوي، وقد حاول مرة فكتب مسرحيته الأولى «العصفور في القفص» باللغة الفصحى، ومثلت الرواية بهذا الشكل، ولكنه أعاد كتابتها بالعامية، وكان رأيه في قضية لغة الحوار أن يكتب المؤلف بالعامية إذا كانت المسرحية مصرية عصرية، وبالفصحى إذا كانت المسرحية تاريخية أو مترجمة، «ونظريته هذه - حسب تعبير شقيقه محمود تيمور- غاية في الصواب؛ لأن الكاتب (الرياليست)، أي المتبع المذهب الحقيقي إذا كتب رواية عصرية باللغة الفصحى كان هذا العمل مخالفًا للحقيقة التي ينشدها؛ لأن بغيته من كتابة هذا النوع من الروايات هو عرض مشاهد حقيقية من الحياة المصرية، عرض أشخاص يتكلمون بلغتهم ويعيشون في جوهم، عرض حقائق لا عرض خيال. وقد دل هذا العمل على جرأة تيمور وشجاعته في الإفصاح عن رأيه؛ لأننا لا نبالغ

إذا قلنا: إنه أول من كتب للمسرح الجدي روايات فنية باللغة العامية»[1] . ومع التسليم بريادة محمد تيمور حتى في هذا الجانب، فإننا نستشعر كثيرًا من الحرج في الموافقة على افتراضه لتلك العلاقة الحتمية بين الواقعية والعامية طردًا وعكسًا؛ لأن الواقعية في جوهرها واقعية النفس البشرية وواقعية الصراع الدرامي الذي تخوضه، وليست اللغة مقياسًا حاسمًا ووحيدًا في هذا المقام.

ولقد سبق أن أشرنا إلى الطابع الاجتماعي الذي يغلف المادة الدرامية لدى محمد تيمور، وهو طابع عكف عليه أقطاب المدرسة الحديثة، حتى بدا نتاجهم أحيانًا وكأنه قاموس لنقد الآفات السلوكية والخلقية، وخاصة في محيط العلاقات الأسرية والزوجية، فكتبوا عن بيت الطاعة وتعدد الزوجات وقضية الفلاح وانهيار صرح الزواج لبنائه على الجشع المادي أو لعدم التكافؤ بين طرفيه، وبرع تيمور خاصة- تحت وازع من تأثره العميق بموباسان- في تصوير نموذج الأرستقراطي المتلاف الذي يؤدي به المجون والسكر وإدمان الكوكايين إلى ضياع ثروته أولاً، وشرفه ثانيًا، ثم خسران حياته كلها في نهاية الأمر.

وقد تجلى هذا النموذج بكل سلبياته في آخر مسرحياته وأكثرها نضجًا عنينا مسرحية «الهاوية» (١٩٢٠م) التي قال عنها أحد أصدقائه مبالغًا: «لو مات تيمور ولم يكتب الهاوية لقلنا: إنه مات، ولم يفعل شيئًا، أما وقد ألف الهاوية فقد خلد اسمه في تاريخ التمثيل المصري»[2] . فإذا نفينا من هذه المقولة جانب الغلو الواضح في جعل هذه المسرحية هي القيمة الوحيدة في تراث تيمور، أمكن القول بأنها أكثر أعماله التزامًا بجادة البناء المسرحي السليم.

المسرحية ذات فصول ثلاثة، ولكن توزيع الفصول فيها لا يتم وفقًا لتطور الحدث في كل الأحوال، ففي الفصل الأول يبسط الكاتب الموقف الأساسي الذي

---

(١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص٦٣ .

(٢) السابق، ص٧٩ .

تنطلق منه الشخصيات محملة بأثقالها السلوكية والخلقية- أمين: الزوج العابث الذي أسلم قياده لرفاق السوء ورهن أيامه ولياليه بالعربدة والخمر والكوكايين حتى باع في سبيلها جزءًا من أطيانه ويوشك أن يأتي على الجزء الباقي، ورتيبة: الزوجة التي لم تعصمها نشأة، ولم يسدد خطاها زوج، فإذا بها تقع فريسة الفراغ والإباحية حتى ينتهي بها الأمر إلى مخالطة أصدقاء زوجها تحت بصره وبتشجيع منه، وحكمت هانم: الأم التي أسهمت بالتدليل المفرط في إفساد ولدها، ثم نهضت تدفع عنه بكفيها الضعيفتين ظلام هاوية بلا قرار.

وفي الفصل الثاني تتعقد خيوط هذا الموقف حين تقع الزوجة اللاهية في شباك الغواية التي طرحها «شفيق» صديق زوجها، وتسهم المفارقة في إثراء هذا التعقيد حين يذهب الزوج أمين لزيارة صديقه في الوقت الذي تكون فيه زوجته موجودة في بيت هذا الصديق، ولكن ذلك الأخير لا يجد عناء في إقناع الزوج الواقع تحت وطأة خمار لا يفيق منه بأن تلك التي تقبع خلف باب غرفة النوم المغلق ليست إلا شقيقة صديقهما «مجدي»، وتبلغ المفارقة مداها حين ينبري الزوج لتلقين صديقه درسًا في رعاية الحرمات وصيانة الشرف، غير مدرك أن شرفه هو الذي أصيب في الصميم.

ثم يصل الموقف إلى ذروة التأزم وبداية الانفراج مع مطلع المشهد السادس من الفصل الثالث، حين يعلم الزوج أن تلك التي كانت في بيت صديقه ليست إلا زوجته، وفي حُميّا الصدمة المفاجئة تقترن الثورة بالاعتراف، عندما تقذف الزوجة في وجه زوجها بهذه الكلمات التي استقطب فيها المؤلف محور المأساة جملة واحدة: «أظنك بتحسب إن الشرف لعبة، والا بتظن أن الحطب لما تجيبه جنب النار ما يولعش.. أنا مندهشة جدًا لأني بشوفك لأول مرة بتتكلم عن شرفك.. الحمد لله إللي عرفت دلوقتي إن لك شرف.. عمرك ما خليتني أشعر بأنك جوزي. صحيح أنا كنت طايشة وما كنتش عارفة أقدر حق الزوجية، لكن ربنا مادنيش زوج

يوريني الواجب، كان واجب عليك إنك تهديني بدل ما تسيبني أهوي وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر»[1] .

إنَّ النهاية الأخلاقية التي عهدناها في أدب المدرسة الحديثة، والتي تقرن الإثم بالعقاب والذنب بالتكفير عنه، لا تفارق تيموراً في هذه المسرحية، فلأن مثل هذاالزوج اللاهي مسخ القشور الحضارية التي أزعجت كاتبنا، كما أزعجت من قبله فرح أنطون، ظاهرة سلوكية واجتماعية ينبغي فضحها والتصدي لها، فإن حل الموقف يتوج بأزمة حادة من أزمات الكوكايين تنتاب الزوج فلا تفارقه إلا جثة بلا حراك، وعلى أطلاله ينثر خاله هذه الكلمات ذات النبرة الرثائية الصريحة: «دي آخرتك ياللي ما تحاسبش على نفسك ولا على بيتك ولا على شرفك، دي آخرتك ياللي بتمشي في سكة ما يرجعش منها حد»[2] .

ونضرب صفحًا عن قصور الحس الدرامي في توزيع المشاهد والفصول والذي جعل ذروة الحدث تائهة في ثنايا الفصل الثالث، حين كان ينبغي أن تكون خاتمة للفصل الثاني، نضرب صفحًا عن هذا وأمثاله مما يمكن تلافيه بقليل من اليقظة ومع نمو الدربة الفنية، ولكن ما لا يمكن أن نغض النظر عنه ذلك التسطيح الواضح في بناء الشخصية وعدم العناية بتغذيتها من الناحية النفسية. لقد صور الكاتب بالرصد الدقيق حينًا، وبالمبالغة الساخرة حينًا آخر، حدود الحدث وقسمات الشخصية الشكلية والاجتماعية، وبقيت مطموسة خلف السطور بواعث هذا الحدث، وخلجات تلك الشخصية، فلم ندرك حتى النهاية سر غرام الزوج بالعبث إلى هذا الحد، ولم نكتشف معاناته التي أفضت به إلى السقوط آخر الأمر، كما لم ندرك- سوى في كلمات خطابية قليلة- طبيعة الصراع النفسي الذي خاضته الزوجة ضد الإهمال والفراغ حتى سقطت في خاتمة المطاف ضحية لهذا الصراع، وهكذا بدت النهاية عاجلة مبتسرة: بالموت يستريح الآثم من وطأة المكابدة، وبالأزمة القلبية يتجنب الفاسد عضات الندم ووخزات الضمير.

---

(١) السابق، جـ٢، ص ٤٠٠-٤٠٢ .

(٢) السابق ص ٤٠٥ .

أمران ضمنا لهذه المسرحية قيمة ريادية تتجاوز بها سابقاتها في هذا المجال، أما الأول فإحساس دقيق بالأصيل والهامشي في الأحداث، لا حشو ولا استطراد ولا ثرثرة، ولا تنافر في الخيوط التي يتكون منها نسيج العمل، ويتضح هذا جليًا إذا قورنت هذه المسرحية بمسرحية سابقة عليها، هي مسرحية «مصر الجديدة» لفرح أنطون، ففي كلتيهما تصوير للآثار السلبية الناجمة عن الصراع بين القديم والجديد، بين الأصيل والوافد من مظاهر الحضارة العصرية، ولكن «مصر الجديدة» تفتقد وحدة الخط المسرحي بتجميع الحكايات وتلفيق الأحداث، على حين تتميز «الهاوية» بحبكة البناء والقصد في توظيف الأقوال والأفعال والشخصيات.

وأمر آخر، نعني تلك الصبغة المحلية- التي سبقت الإشارة إليها- في تلوين الشخصيات وصياغة الحوار، وهي صبغة تشي بالمستوى الاجتماعي للشخصية، وأكاد أقول: إنها تشي بالمستوى الاجتماعي للكاتب ذاته، ففي طرف من طرفي هذا المستوى تتجلى سمات الأرستقراطية بعاداتها في السلوك والمعاملة والتخاطب، ولا يتحرج الكاتب في تغذية هذا الطرف بعديد من الكلمات الأفرنجية تتشدق بها الشخصيات في شتى المواقف الحوارية، وفي طرف آخر تتجلى الجذور المصرية لهذه الشخصيات في صور من البلاغة الشعبية تعكس روح أولاد البلد المفطورة على السخرية والمبالغة والفكاهة والتماس أوجه المفارقة والمشابهة في مواطن الجمال والقبح على سواء، فلا تدري وأنت تستمع على لسان إحدى شخصياته إلى تشبيه الأنف الضخم بجبل المقطم أو تشبيه الفم الواسع بخليج أبي قير، أكنت تستمع حقًا إلى تلك الشخصية أم كنت تستمع في واقع الأمر إلى تيمور نفسه وهو يطل عليك بتكوينه المصري القح، تكوينه الذي لم يفقد بالرفاهية والثراء طعم الإحساس بأدق دقائق الحارة المصرية، وذلك على التحقيق وجه من وجوه أصالته.

المسرح المصري بعد محمد تيمور:

مع نهايات العقد الثالث من القرن العشرين يدخل المسرح المصري مرحلة ازدهاره الحقيقي مرتبطًا بعلمين من أعلام أدبنا الحديث، عنينا بذلك أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، فعلى يد الأول ازدهرت المسرحية الشعرية، وبجهود الثاني تطورت المسرحية النثرية وتوافر لها من المقومات الفنية ما لم يكن يتوفر لكثير من نماذج الفن المسرحي في الفترة السابقة.

وقد كتب شوقي مسرحيات «مصرع كليوباترا» (١٩٢٧)، ثم «مجنون ليلى» (١٩٣١)، ثم «قمبيز» (١٩٣١)، ثم «عنترة» (١٩٣٢)، و«أميرة الأندلس» (١٩٣٢)، ثم «الست هدى» التي توفى قبل نشرها، كما أعاد كتابة مسرحيته «علي بك الكبير» التي ظهرت في شكلها النهائي سنة (١٩٣٢). وجميع هذه المسرحيات مصوغة شعرًا، فيما عدا مسرحيته «أميرة الأندلس»، فإنها نثرية، كما أن جميعها تستوحي موضوعاتها من التاريخ، فيما عدا ملهاته الوحيدة «الست هدى» فإنها تصور موضوعًا من الحياة المعاصرة، يدور حول عجوز متصابية ثرية تتزوج مرارًا ويطمع أزواجها في ثروتها، ولكن تشاء سخرية الأقدار أن ترثهم واحدًا بعد الآخر، وحينما يوافيها الأجل في نهاية المسرحية يفاجأ آخر أزواجها بأنها قد حرمته من ميراثها، ورصدته لبعض أعمال الخير والمقربين إليها من ذوي الجيرة والأتباع.

ورغم أن هذه المسرحية الأخيرة تكاد تكون بعيدة عن مركز الضوء بين مسرحيات شوقي، فإنها - في اعتقادنا- وثيقة أدبية ذات مغزى لا ينبغي التهوين من شأنه، لأنها جلت قدرة أمير الشعر على تطويع الأسلوب لمقتضيات الصراع الدرامي، وكشفت عن مزاج شعبي يتهدى إلى أدق دقائق البيئة بعاداتها وطبائعها وأنماط حديثها، واستعانت بالسخرية والفكاهة الذكية على تخطيط الشخصيات ورسم مفارقات الأحداث، ثم أضافت إلى هذا جميعه ألوانًا من النقد الاجتماعي،

والتصوير الطريف لجوانب من حياة الشعب المصري في هذه الفترة، مما يجعلها خطوة لا بأس بها على طريق الكوميديا الواقعية الراقية[1] .

أما توفيق الحكيم فقد بدأ نشاطه في التأليف المسرحي بكتابة مسرحية بعنوان «الضيف الثقيل» (١٩١٨م)، استخدم في صياغتها قالب الاستعارة الرمزية Al-legory منددًا من خلال هذا القالب بالاحتلال الإنجليزي ووجوده «الثقيل» في أرض مصر، ثم أعقبها بمسرحية «المرأة الجديدة» التي كتبها سنة ١٩٢٣م، وقدمتها فرقة عكاشة سنة ١٩٢٦م، وفيها يتناول الحكيم وضع المرأة المصرية في المجتمع ومدى الحرية التي ينبغي أن يسمح بها في هذا الشأن، وقد كان موقفه المتحفظ من قضايا الاختلاط والسفور، كما كان تصويره لمزالق الانحراف التي يمكن أن تتعرض لها المرأة في معترك الحياة العامة- كان هذا جميعه بداية لما عرف به الحكيم شطرًا من حياته من حذر وتزمت - ولا نقول عداوة- إزاء الجنس اللطيف، وإن كان قد برر هذا الحذر في مقدمة للطبعة الحديثة من هذه المسرحية حين قال: «كان مصدر الخوف والقلق، كما سجلته المسرحية راجعًا إلى ناحيتين: أثر السفور في فكرة الزواج عند الشباب من الجنسين، وأثر الاختلاط السافر في الزوجية المستقرة وحياة الأسرة، وقد كان القلق والخوف على الشباب من أن ينصرفوا عن الزواج، مادامت المرأة قد خرجت لهم سافرة، وأن يجدوا في تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفئ رغبة التلاقي عن طريق الزواج. كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسر، واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها، أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية. وما من شك عند قارئ الجيل الحاضر في أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل، فالأيام قد أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر في فكرة الزواج بصورة

---

(١) ليس من همنا في هذا المقام تعقب نشأة المسرح المصري بطريقة استقصائية، ولمن شاء المزيد عن هذه المسرحية وغيرها من البواكير أن يراجع:
- د. محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة.
- د. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م .
- د. محمد مندور: المسرح النثري، القاهرة (دون تاريخ) .
- د. محمد يوسف نجم: المرجع السابق ذكره.

تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزع الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضع اعتبار»[1] .

على أية حال فإن هذا الموقف الحذر لم يلبث أن أصابه التغيير، نقول هذا لا لأن الحكيم نفسه قد أوحى بهذا المعنى في كلماته تلك، بل لأن مقارنة النموذج الذي رسمه للمرأة في هذه المسرحية يختلف اختلافًا بينًا عن ذلك الذي قدمه في مسرحية مثل «الصفقة» (١٩٥٦م)، فنحن هنا إزاء شخصية نزقة رقيقة البنية النفسية، بينما نحن هناك أمام شخصية تتمتع بوعي وحضور كاملين، وإنكار بالغ للذات، وشجاعة غير محدودة، وفوق ذلك تتميز برحابة روحية ونفسية عميقة.

والإطار الذي استخدمه الحكيم في «المرأة الجديدة» لا يتعدى النمط الذي دارت فيه معظم مسرحيات تلك الفترة، نمط الفكاهة السهلة والذوق السائد الذي ينأى عن «صعوبة التناول وعسر الاستيعاب»، وهو نمط لا يتعداه الكاتب في كوميديا «العريس»، ثم نراه يلتزم به أيضًا في الكوميديا الغنائية «علي بابا» التي كتبت بعض أجزائها زجلاً لتلائم المزاج الجماهيري، ومن هذه المسرحيات جميعًا يتضح في جلاء خضوع الكاتب لقضايا اللحظة الاجتماعية من ناحية، ولذوق الجمهور ورغبته في الكوميديا الخفيفة والمسرحية الغنائية السهلة من ناحية أخرى.

ثم يسافر الحكيم إلى فرنسا، وهناك يتصل بالآداب العالمية، وخاصة الأدب الفرنسي فتغريه الدراما الرمزية وتجتذبه تيارات الفكر في المسرح الأوربي، ومن ثم يتخفف مسرحه تدريجيًا من مطالب اللحظة العاجلة، ومن الملابسات السياسية والاجتماعية العارضة، ويبدأ في الاتجاه نحو القضايا الإنسانية العامة في مسرحياته الذهنية التي صدرها «بأهل الكهف» (١٩٣٣م)، ثم أعقبها «بشهر زاد» (١٩٣٤م) وعدد آخر من المسرحيات الرمزية ذات الصبغة التجريدية الخالصة، وفيها يتضح

---

(١) مقدمة «المرأة الجديدة»، المسرح المنوع، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٥٣٤ .

جزع الـكاتب من ضعف الإنسـان أمام تدفق الزمن، أو أمـام القـدر، وإحسـاسه بالإحباط تجاه الواقع الكئيب، ولقد يشتد هذا الإحـساس حتى ليتحول إلى اعتراف قاطع موحش معًا بقيمة ذلك الشـعار الغامض «الفن للفن» (بيجماليون)، أو رفض صريح لآثار التقدم العلمي في تنمية التطور الـبشري العام (أواه لو عرف الشباب، رحلة في الغد).

غير أن هذا الخط الفلسفي الضيق لا يمثل كل نتاج الحكيم، فلقد ظل الكاتب وفيًا لذلك الاتجاه الاجتماعي الذي لمحنا بواكـيره في العشرينيات ممثلة في «الضيف الثقـيل» و«المرأة الجديدة»، ثم اسـتمـر في الثلاثينيـات حينما أصـدر الكاتب سنة ١٩٣٧م مجـلدين تحت عنوان «مسـرحيـات توفيق الحكيم» تضـمن الأول منهـما مسرحيات «سر المنتحرة»، «نهر الجنون»، «رصاصة في القلب»، «جنسنا اللطيف»، كما ضم الثـاني مسرحيات «الخـروج من الجنة»، «أمام شباك التـذاكر»، «الزمار»، «حياة تحطمت»، وقد أعاد الحكيم طبع هذه المسرحيـات مع أعمال أخرى كتبها في فترات لاحقة، وجمع ذلك كله في مجلدين ضخمين؛ صدر أحدهما باسم «مسرح المجتمع» (١٩٥٠م)، وصدر الآخر باسم «المسرح المنوع» (١٩٥٦م).

وليس من همنا في هذا المقام تحليل كـل هذه الأعمال تحليلاً ضافـيًا، ونقنع فقط بأن نقف عند الدلالة الاجتماعية لهـذه الأعمال ومنهج كاتبها في رصد الواقع ونقده، فلقد قـدر للحكيم أن يتعرض لسهـام لا حصر لها، اعتـقادًا بأنه ظل على الدوام رهين «برج عاجي» لا يبرحه ولا يريم عنه، كمـا امتدحه آخرون؛ لأنه كان في تلك الأعمال المشار إليها اجتماعي الهدف، واقعي الرؤية، في فترة انحسر عنها ظل الواقعية في أدبنا الحديث.

والذي لا شك فيه أن كثيرًا من هذه المسـرحيات لا يخلو من نزعة إلى رصد الواقع، شريطة أن لا يفهم الواقع هنا وقد تمثلته مخلـية الفنان، وأعادت صياغته،

بل هو الواقع مقدمًا في حالته السكونية الجزئية، هو الواقع بأخلاطه وأكداره وشوائبه؛ هو الواقع من السطح دونما نفاذ إلى القاع، ثم هو - أخيرًا- الواقع دونما علاقات تربط الظواهر وتردها إلى أسبابها الأولية وتحدد موقف الفنان منها.

حقًا يتناول الحكيم في أعماله تلك مشاكل حية كانت تؤرق ضمير المجتمع في هذه الفترة؛ كما يتعرض لقطاعات عريضة من الحياة المصرية مثل «الحركة النسوية» في مسرحية «النائبة المحترمة»، و«حرب فلسطين» في مسرحية «ميلاد بطل»، و«الصحافة والسياسة» في مسرحية «عرف كيف يموت»، و«الأداة الحكومية» في مسرحية «أعمال حرة»، وسواها من ملابسات الحياة الاجتماعية في العقدين الرابع والخامس من هذا القرن.

غير أن واقعية الحكيم في هذه المسرحيات وأشباهها لا تكاد تتعدى حدود النقد الجزئي لبعض مظاهر الفساد في الحياة المصرية آنذاك، وهي لا تنفذ إلى أسس هذا الفساد وجوهره، ومن ثم فالشخصيات فيها لا تتميز بانتماءات وخصائص فئوية أو طبقية محددة، وأكثر ما يدور الصراع فيها حول الإنسان كإنسان، بغض النظر عن علاقاته الاجتماعية، وواقعيته من هذه الناحية تذكرنا بما يطلق عليه بعض النقاد مصطلح «الواقعية البرجوازية»، حيث يكون تركيز الكاتب على تصوير واقع الفرد دونما عناية خاصة بموقعه في البناء الاجتماعي[١] .

ولأن القضايا الجزئية التي تتناولها هذه المسرحيات ينظر إليها بمعزل عن طبيعة النظام الاجتماعي ككل، فإن الحل يتمثل أحيانًا في موت النماذج الفاسدة (مسرحيتا «اللص»، «عرف كيف يموت»)، وأحيانًا تنتهي المسرحية بما يوحي بأن العلاج يكمن في صلاح الخلق واعتدال الطبائع الإنسانية (مسرحية «الجياع»)،

(١) لفهم هذا النمط من الواقعية يُراجع:

Barres Sochkov, The Historical Bate of Realism. Moscow, 1970. pp. 124-125.

وكثيرًا مـا تعرض المشكلة دون أن ينتهي بها المؤلف نهـاية تضع أيدينا وعيوننا على طريق الخلاص، وكـأنه كان يرى رسالته الكبـرى آنذاك في طرح هذا السؤال: من المخطئ؟، أما تجاوزه إلى السؤال الأكثر أهمية: ما العمل؟، فهو أمر لم تتطرق إليه مسرحيات الحكيم في هذه الفترة، فترة مـا قبيل الحرب الثانية وأعقابها، ولعل هذا الجانب من جـوانب الفكر السياسي والاجتـماعي عند الحكيم هو ما دفع الدكـتور لويس عوض في إحدى دراساته إلى وصف الحكيم بأنه «ملك السلب العظيم؛ لأنه بين للناس ماذا يرفضون، ولكنه لم يبين لهم بماذا يؤمنون»[1] .

ويرى الدكتور مـحمد مندور أن نقد الحكيم للحـياة الاجتماعـية المصرية في مسرحـياته التي كتبت قبل ١٩٥٢م «لم يكـن في يوم من الأيام نقدًا جريئًا عمـيقًا ينفذ إلى أسس الفساد، بل كان قـاصرًا على بعض النواحي السطحية التي لا تصل إلى الأسس، وذلك لسببين جوهريين: أولهـما أن الحكيم قد كان دائمًا ممن يؤثرون السلامـة ويتجنبـون تحمل مسـئوليـة الرأي الحاسم، كمـا أننا لا نعرف له فلسـفة اجتماعيـة محددة، فهو ينتمي بتفكيره إلى الطبقـة البرجوازية المحافظة التي تحرص على رتابة الحياة وتفضل الاستقرار على التمرد والتجديد»[2] ، وعلى النقيض من ذلك يرى بعض المسـتشـرقين الذين تخـصصـوا في دراسة الحكيم أهمـية الجـانب الواقعي في مـسرحيـاته التي كتبت في الثـلاثينيات والأربعـينيات، ذاهبين إلى أن الحكيم «لم يتقيد بنقـد بعض نواحي الحياة الاجتماعيـة، ولكنه يفضح فساد النظام كله من القمة حتى القاع»[3] ، مستدلين على هذه النزعة النقدية الشاملة بمسرحيته المعروفة «براكسا أو مشكلة الحكم» (١٩٣٩م).

---

(١) د. لويس عوض، الدودة في الفاكهة، الأهرام ١٩٧٠/١١/٦م .

(٢) د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص٣٠،٣١ .

(٣) المستشرق السوفيتي د. يونوسف، في دراسة بعنوان: «الواقعية في مسرح الحكيم»، ص١٠ .

والحق أن أحدًا لا يستطيع أن ينكر أهمية مسرح الحكيم الاجتماعي، ولا حيوية الجوانب التي تعرض لها بالنقد، بيد أن ما يؤخذ عليه هو أنه في نقده هذا لم يكن ينطلق من فلسفة اجتماعية واضحة، ومن ثم بدا هذا النقد جزئيًا وغير متكامل، كما أن فكره السياسي والاجتماعي لم يتجاوز في تقويمه للواقع المصري آنذاك حدود النظرة البرجوازية المحافظة. وحتى مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم» التي يشار إليها كنموذج لمسرح الحكيم السياسي، نرى المؤلف فيها يواصل التركيز على رأي له قديم في ضعف المرأة وعدم قدرتها على النهوض بما يلقي على كاهلها النحيل من مسئوليات، وهو رأي محافظ أثبت الزمن عدم صحته.

ويسوقنا الحديث عن مسرح الحكيم الاجتماعي قبل ١٩٥٢م، إلى الحديث عن كاتب آخر استهل حياته بإبداع القصة فبرع فيها واشتهر بها، هو الكاتب الراحل محمود تيمور.

تأثر محمود تيمور إلى أبعد حد بأخيه الأكبر محمد تيمور ورغبته في تطوير المسرح المصري، فبدأ يكتب في الثلاثينيات مسرحيات باللهجة العامية مترسمًا في ذلك خطوات أخيه، ولكنه سرعان ما عدل عن العامية إلى الفصحى. وحين شبت الحرب العالمية الثانية انطلق محمود تيمور يكتب المسرحية بعد الأخرى، وقد كانت هذه الفترة من أكثر الفترات ثراء بمؤلفات الكاتب المسرحية، وكان للحرب وخطرها أثر واضح في هذه المؤلفات، فنرى تيمورًا يميل إلى تصوير جو الفزع والرعب الذي خيم على الأفراد والجماعات في مسرحية «المخبأ رقم ١٣» (١٩٤١م)، ثم في مسرحية «قنابل» (١٩٤٣م).

وقد اتجه محمود تيمور في كتاباته المسرحية اتجاهين ، أحدهما تاريخي، ويمكن التمثيل له بمسرحية «اليوم خمر» عن الشاعر الجاهلي امرئ القيس، وقد صدرت سنة ١٩٤٩م، ومسرحية «ابن جلا» التي صدرت سنة ١٩٥٢م. أما الاتجاه الثاني فواقعي اجتماعي، ومن نماذجه مسرحية «حفلة شاي» (١٩٤٣م)، وفيها

يعيب الكاتب على الجيل الجديد تقليده للغربيين في توافه الأمور، وحذلقته في هذا التقليد السطحي، وعلى أصالة هذه المسرحية وعمق مغزاها، نرى كاتبها متأثراً «بموباسان» في تصويره فساد البيئة الأرستقراطية، و«بموليير» في طريقة الحوار[1] ..

وتتميز مسرحيات الاتجاه الثاني خاصة بالتحليل النفسي وتصويرها لأهواء النفوس وعقدها الخفية، ومؤلفها يستمد موضوعاته وشخصياته من كل مستويات الحياة المصرية: من أعماق القرى وشوارع المدن، وقد تأثر في نزعته الواقعية ومنهجه الفني بالثقافة الأوربية عامة، وبالأدبين الروسي والفرنسي بصفة خاصة، وأبرز النماذج التي تأثر بها في هذين الأدبين أعمال كل من «تشيخوف» و«موباسان»، وبالرغم من هذا التأثر فإن أصالة «تيمور» في مسرحياته واضحة، وشخصياته واقعية لحمًا ودمًا، أما التفاصيل الدقيقة التي تحفل بها أعماله فتبدو وكأنها نسخ فنية من الحياة اليومية الاجتماعية في مصر[2] .

وثمة تطور كبير طرأ على مسرحيات محمود تيمور بعد ثورة ١٩٥٢م، فقبل الثورة كان- كما رأينا- يميل إلى التحليل النفسي والنقد الاجتماعي الموجه أصلاً إلى السلوك الشخصي وتصوير تجربة الفرد إزاء موقف أو مشكلة، أما بعد الثورة فرغم قلة نتاج «تيمور» المسرحي نجد اهتمامه يتركز في نقد المجتمع ككل، ونلمس في أعماله في هذه المرحلة انتقال مركز الثقل من أزمة الفرد ومثالبه الحسية والنفسية إلى أزمة الجماعة وهي تستشرف آفاق التغيير، وذلك على نحو ما يتجلى في مسرحية «المزيفون»، حيث تحظى الديمقراطية الشكلية والحزبية المنهارة بهجاء لاذع، وتنديد لا تنقصه المرارة ولا تعوزه المباشرة.

---

(١) انظر: محمود تيمور: المنقذة وحفلة شاي، المطبعة النموذجية، القاهرة .
وانظر كذلك: د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ١٧٨ .
(٢) لمزيد من التفصيل عن مسرح تيمور انظر:
Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, pp. 147-153.

ولم يكن محمود تيمور وحده هو الذي تعرض في أدبه لرياح التغيير بعد ١٩٥٢م، بل إننا نرى توفيق الحكيم كذلك ينفعل بالحياة الجديدة، وبعد أن كان يقتصر على نقد بعض جوانب الحياة النفسية أو الاجتماعية من وجهة نظر البرجوازية الصغيرة المحافظة، أضحى أعمق إدراكًا لواقع الثورة الاجتماعية، وأوضح تعبيرًا عن هموم البيئة المحلية، وأشد تأكيدًا على المفارقات الطبقية وأثرها في التطور الاجتماعي، ولعل أبرز دليل على ذلك مسرحياته «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» و«أشواك السلام».

ولاشك أن هذا التطور الذي طرأ على فن كل من هذين الكاتبين الكبيرين كان إشارة واضحة إلى تطور أعمق وأوسع في ميدان المسرحية المصرية بعامة، فلم تعد هذه المسرحية محكومة بإطار «الرؤية النقدية من الخارج»، تتصدى للظواهر الاجتماعية دون التغلغل إلى أسبابها الأولى، بل أصبحت توجه عنايتها واهتمامها إلى نقد البناء الاجتماعي ككل. وهي إذا صورت فساد أشخاص فإنما تصور هذا الفساد على أنه يمثل الفساد الضارب بجذوره في تربة المجتمع، ومن ثم فالشخصيات في هذه الحالة لا تعبر عن ذواتها بقدر ما تعبر عن شريحة عريضة من المجتمع، وتتمثل فيها الصفات الاجتماعية العامة أكثر مما تتمثل فيها الصفات الشخصية الفردية، وفوق هذا كله فإن النماذج الناضجة من مسرحيات هذه الفترة لا تصور الواقع الاجتماعي المصري في حالة سكونية جامدة، بل تصوره في حركته وتطوره، بكل تفاعلاته وتناقضاته وتعقيداته، بكل رغبته في التخلص من براثن الماضي وتطلعه إلى المستقبل.

هنا ينبغي أن نلاحظ أن أكثر المسرحيات المصرية التي ظهرت في الفترة الأولى مما أطلقنا عليه مفهوم المعاصرة - فترة الخمسينيات- يمكن أن يندرج تحت ما يسمى في النقد المسرحي «الدراما الاجتماعية Social Drama»، إذ إن هذا النوع من المسرحيات

بقربه من البيئة وتصويره لواقع الحياة كان أكثر وفاء بمطامح التحول السياسي والاجتماعي في الحياة المصرية آنذاك، ومعروف أن الدراما الاجتماعية[1] هي الوليد الشرعي للاتجاه الواقعي، وهي لم تذع إلا مقترنة بأقلام إبسن وتشيخوف ومن دار مدارهما، وفيها يصور المجتمع من الداخل والخارج، أي بعلاقاته العامة وظواهره النفسية، ومن ثم يبدو الفعل المسرحي فيها وكأنه يتم على مستويين: مستوى الأحداث الواقعة بكل تأثيراتها في مصائر الأبطال ومواقفهم، وإيقاع الحياة الذهنية والشعورية للشخصيات في استجابتها لهذه الأحداث أو سلبيتها إزاءها، وكلما حفل هذا اللون من المسرحيات بأصباغ البيئة المحلية كان أكثر إقناعًا، على أن هذا جميعه ينبغي أن يتم بعيدًا عن التبسيط والسطحية ومن خلال الصراع الدرامي والحوار.

وعلى خضوع هذه المسرحيات لمنطق الدراما الاجتماعية، فإنها تتنوع طبقًا لطبيعة الموضوع ونوعية الصراع الدرامي وتباين الأطراف المشتركة فيه، فمنها نوع يجعل هدفه نقد المجتمع المصري قبل الثورة، أو تسليط الضوء على رواسب هذا المجتمع البائد ممثلة في الأرستقراطية والبرجوازية المستغلة، أو رصد المفارقة الناجمة من المقابلة بين وجهي المجتمع المصري قبل الثورة وبعدها، ومن نماذج هذا النمط من المسرحيات: مسرحية «المزيفون» لمحمود تيمور، ومسرحية «الأيدي الناعمة» لتوفيق الحكيم، ومسرحيتا «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» لنعمان عاشور.

ومن هذه المسرحيات نوع آخر يتجه إلى تصوير القرية المصرية وكفاح الفلاح من أجل الأرض، ومن هذا القبيل مسرحية «الصفقة» لتوفيق الحكيم، ومسرحية «ملك القطن» ليوسف إدريس.

---

(١) مصطلح **Drama** بمعناه العام يقصد به الأدب المسرحي في مقابلة الأدب القصصي والشعر الغنائي، ولكنه إذا خصص على النحو المشار إليه انصرف إلى نمط من أنماط المسرحية الواقعية لم يعرف إلا في القرن التاسع عشر. انظر:

Literary Encyclopedia, Moscow, 1964. Vol, 11, the Word Drama.

ومنها نمط آخر ازدهر بصفة خاصة خلال وبعد العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦م، حيث كانت قضية مقاومة الاحتلال والتصدي للغزو هي القضية الأولى التي تشغل اهتمام الجميع على اختلاف انتماءاتهم الاجتماعية. وقد انعكست هذه القضية في مجموعة من الأعمال المسرحية ذات الصبغة الواقعية في مضمونها وبنائها الفني، ومن أهم هذه الأعمال مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس.

وليس هذا في الحقيقة حصراً لكل المسرحيات المصرية التي ظهرت في محيط الخمسينيات، بل هو تمثيل لأهم أنماط الدراما الاجتماعية في هذه الفترة، ومحاولة لتوضيح التيارات الأساسية والقضايا الكبرى التي عنى بها كتاب المسرح آنذاك، ولتسليط الضوء على الخصائص الفنية التي جعلت من مسرحيات هذه الحقبة إضافة جديدة وأصيلة في تاريخ المسرحية المصرية.



التراجيديا الاجتماعية
بين توفيق الحكيم ونعمان عاشور

«تصور التراجيديا خطأ قاتلاً» - هكذا يحدد أرسطو بتلك العبارة الموجزة طبيعة الخطأ الذي يهوي بالبطل من شاهق، ويتركه رهين القاع حطامًا تسمع لأنينه صوت الأغصان الجافة تحت قدم غليظة خشنة. ومع عظم النتائج المترتبة على هذا الخطأ، فإن الأحرى أن يقال: إنه يتم دون إصرار على الشر أو قصد إليه، ذلك أنه يحدث دون نية سابقة من البطل، وهو خطأ لا تمثله واقعة بعينها أو حدث بذاته، بل هو بمثابة البذرة تجنها طبيعة البطل ومزاجه وسلوكه، ثم تنمو حتى تثمر ثمراتها المرة، ومن اصطدام هذه الطبيعة بالقدر أو بالمجتمع، أو بمنطق التطور التاريخي تتولد النهاية المأساوية الفاجعة[1] .

وما نريد أن نضيفه إلى المفهوم الأرسطي في هذا الشأن، هو أن هذا الخطأ مثلما يمكن أن يكون فرديًا، يمكن كذلك أن يكون خطأ اجتماعيًا، وفي هذه الحالة الأخيرة لا تكون النهاية انهيار فرد بعينه، بل تكون انهيار طبقة بأكملها، باعتبارها نموذجًا لحقبة تاريخية أو شاهدًا على عصر. وقديمًا حاول «سرفانتس» (Cervantes) أن يجعل من «دون كيخوته» وداعًا مأساويًا- وإن يكن بطريقة روائية- لعصر الفروسية بقيمه وعواطفه وأخلاقياته، ومن بعده حاول إبسن Ibsen أن يستنبط المعنى التراجيدي من بين أنقاض البرجوازية التي تصدعت في مسرحيته «جون جبريل بوركمان». أما في أدبنا فربما كان توفيق الحكيم ونعمان عاشور أبرز من تصدوا لرصد معالم المأساة في انهيار الأرستقراطية بكل امتداداتها التاريخية في مجتمع ما قبل ثورة سنة ١٩٥٢م، مع فارق وحيد بين هذه التراجيديا ونظيرتها عند

(١) انظر: A. Volknshtien, The Drama, Moscow, 1960. pp. 142-144.

إبسن مثلاً، ذلك أن كلاً من الكاتبين المصريين يطرح في مواجهة النماذج التراجيدية الآفلة نماذج أخرى تنبض بالصحة والعافية والتفاؤل، وتنتمي إلى المستقبل أكثر من انتمائها إلى الماضي.

ولنبدأ «بالأيدي الناعمة» . . . فقد أصدرها توفيق الحكيم سنة ١٩٥٤م، فكانت أول مسرحية طويلة يكتبها عقب ثورة ١٩٥٢م، بعد أن انقطع أعوامًا عن التأليف المسرحي، ولعل فترة الانقطاع هذه كانت ضرورية للكاتب كي يعيد تقييم وسائله وأفكاره ومواقفه إزاء تلك التطورات اليومية التي كان يزخر بها المجتمع المصري آنذاك، ولاشك أن هذه التطورات كانت بالغة الأثر في فلسفة الحكيم وآرائه الفنية كما ألمحنا من قبل، نقول هذا لا لمجرد أن المسرحية التي نتوقف عندها قد اعتمدت على قاعدة فكرية ذات شقين: أولهما أنه لم يعد ثمة مكان في المجتمع الجديد للأيدي الناعمة المتبطلة، بكل ما ترمز إليه من أمراء الماضي وأغوات القصور وسدنة الإقطاع ومن يلوذ بهم، وثانيهما أن العلم - بمعناه الحق- ينبغي أن لا ينفصل عن حركة المجتمع، وأنه لا جدوى من علم عقيم غير منتج، بل نقوله في الأساس؛ لأن الحكيم لم يسلك في تجسيد هذه الفكرة مسلكًا ذهنيًا محضًا كعهده في مسرحياته الذهنية، ولم يبدأ من الشعار فيجعل الشخصية صدى مجردًا له، بل جعل نقطة البدء لديه نماذج يثقلها الصراع بين ماض لم تستطع بعد الإفلات من قيمه ، وحاضر ينبغي عليها - كي تعيش- أن تجد صيغة للتعامل معه، والتكيف طبقًا لمقتضياته، وبين هذين القطبين شديدي الجاذبية تقع الشخصية أسيرة التناقض الدائم، والحيرة الدائمة، والعذاب الدائم، حتى تنهار تمامًا، أو تعثر على النغمة الصحيحة في الحوار مع الحياة الجديدة.

حين ترفع الستار عن الفصل الأول نجد أنفسنا وجهًا لوجه مع البرنس «فريد»، وقد ألغت الثورة لقبه ونزعت ممتلكاته وثروته، وأصبح مطالبًا بأن يعمل

حتى يعيش، ولكن البرنس في تعلقه بأوهام الماضي لا يريد أن يقتنع بالتغيرات الجذرية الواقعة تحت بصره. إنه يتخلى عن ابنتيه، لأنهما أدركتا حقيقة الوضع الجديد، وآثرتا الانضمام إلى قافلة الملايين من ذوي الأيدي الخشنة، ولأن كبراهما قد اجترأت على الزواج من عامل بسيط يكسب قوته بعرق جبينه. إنه يحتقر العمل ويرى أن يديه «الناعمتين» لم تخلقا للعمل والجهد، بل للراحة والنعيم، فالعمل في نظره مقدر على العامة والأتباع من أفراد الشعب فقط. ثم إنه - أي البرنس- لا يحسن أداء أي عمل حتى على فرض اقتناعه به، فلقد مرد على البطالة والفراغ، وترسب في وجدانه ازدراء كامن لكل نشاط يدوي تزاوله الطبقات الدنيا، وحتى بعد إفلاسه، حين تتقدم إليه ابنته الكبرى بالمساعدة رفقًا به وإدراكًا لحرج مركزه، نجده في صلف طبقي عنيف يرد يد ابنته المبسوطة إليه:

البرنس: من قال لكم إني محتاج! إني لم أزل في قصري!.

مرفت: لم تزل في قصرك.. هذا صحيح.. ولكن قانون الثورة قد جرد الأمراء والنبلاء من ألقابهم وأموالهم ليعملوا مثل الآخرين.. وأنا أعرف أنك لا تحسن أي عمل.

البرنس: هذا شأني.

مرفت: وشأني أيضًا.. أنت أبي على كل حال.. وإذا كنت قد أغلقت بيتك في وجهي ووجه زوجي فإن بيتنا مفتوح لك في كل حين.. ثق أنها ليست فكرتي وحدي، إنما هو «سالم»، ذلك الرجل الكريم الخلق، قد سبقني إلى التفكير في مصيرك وهو يطالع الجرائد ويتتبع الأخبار.

البرنس: تفكرون في التصدق والإحسان عليّ.

مرفت: لا تضع الأمر هذا الوضع.. إنما هو عرفان للجميل.

البرنس: يالسخرية الأقدار.. هذا الشاب القذر الحقير يريد أن يتصدق على أسياده!

مرفت: إنك لست سيده.. بأي حق تقول ذلك؟

البرنس: تنكرين هذا الحق؟ انحدرت يامعلونة.. انحدرت إلى مستوى هؤلاء الكلاب.

مرفت: تستطيع يابا أن تهينني.. ولكن لا تهن زوجي.. إنه رجل.. رجل.. اعتمد على ذراعه وخلقه.. لم يأنف يومًا من ارتداء لباس العامل الملطخ بالشحم والزيت ليعمل تحت إمرة أسطى في الورشة وهو المهندس خريج الجامعة. ألم بالجانب العملي وعاش من بركة العمل اليدوي كما قال. وصعد السلم من أسفله، واستطاع أن يكتشف طريقة جديدة لتحسين «الكابوراتير». هكذا شق طريقه واستحق في نظري كل احترام.. نعم! إني لم أكن مخطئة يوم تركت خطيبي الأول، ذلك النبيل المخنث الذي لا يحسن شيئًا غير التطلع في المرآة وعقد ربطة عنقه.

البرنس: أولاد الأصول.. من أسرتنا العريقة.. لست بهم جديرة!

مرفت: أسرتنا العريقة! من مؤسسها؟ شاب ميكانيكي؟ لا.. شاب فقير حقير كان يعمل في دكان دخان! أليس كذلك؟ ولكنه عمل ونجح. فجاء أحفاده الذين لا يعملون شيئًا يسمون عمله أصلاً عريقًا، غدًا يأتي أحفاد زوجي «سالم» فيعيشون على سمعة عمله ويسمونه الأصل العريق.. ما من أصل إلا وفي جذوره عمل.. الأصل هو العمل.. ولا شيء غير ذلك.

البرنس: عمل .. عمل .. عمل .. العمل للخدم والعبيد»[1] .

(١) توفيق الحكيم، الأيدي الناعمة، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٥٤م، ص ٣٤-٣٧ .

هنا يتكشف الإحساس الطبقي المستبد في التفرقة بين العامة والسادة، وفي الاعتداد الأجوف بالأصل رغم أنه لا يطعم من جوع، واحتقار العمل إذ هو شأن الخدم والعبيد (!!)، بيد أن «الحكيم» لا يترك هذا المنطق الزائف دون تفنيد، فيضع مقابل البرنس شخصية ابنته «مرفت» بكل إيمانها بالجهد الخلاق ورفضها للبطالة «الموروثة»، وصحيح أن هذه المقابلة لا تتم من خلال الحركة الدرامية، بل عن طريق الجدل والمناقشة التي لا تخلو من نغمة خطابية مرتفعة، ولكنها - على أية حال- تضيء إحدى القيمتين الكبيرتين اللتين تجسدهما المسرحية، وهي العمل وقدسيته وأثره في بنية الفرد والجماعة على حد سواء.

أما القيمة الأخرى فنلمسها حين يلتقي البرنس بأحد الشبان الذين أنهوا الدراسة الجامعية وحصلوا على أرقى الشهادات، وهو الدكتور «علي حمودة»، ويتضح أن هذا الشاب هو الآخر عاطل لا يجد عملاً، فلقد حصل على الدكتوراه في حروف الجر، وتخصص بالذات في حرف «حتى» (!!)، وأصبح لا يجيد من العلم سوى المناقشات اللفظية العقيمة، والمجادلات الكلامية غير المنتجة. وطبيعي أن مثل هذا اللون من ألوان المعرفة- ما لم يقم لسانًا أو يقد نطقًا- يضحى عالة على فكر صاحبه ومستقبله؛ ومن ثم نرى هذا الدكتور الشاب ضائعًا، لا يجد عملاً هو الآخر، وحين يلتقي بالبرنس صدفة على شاطئ النيل فإنهما سرعان ما يتصادقان بحكم تشابه وضعيهما، وكأن الحكيم يريد بذلك أن يبرهن دراميًا على أن العلم إذا لم يرتبط بالمجتمع فإنه يقف في صف واحد مع ذوي الأيدي الناعمة العاطلة، باعتبار كل من النمطين يمثل نقطة في تيار التطور الاجتماعي.

وإذا كان وعي الإنسان بوضعه هو الشرط الأولي لتغييره بغية الوصول إلى وضع أفضل، فإن بداية التحول بالنسبة للدكتور «حمودة» تتمثل في طرحه لهذا

التساؤل الذي يبدو بمثابة مؤشر يوحي بيقظة الذات ومراجعتها لكل ما درجت عليه: «ما الذي يجب أن يخدم الآخر؟ العمل هو الذي يخدم العلم أو العلم هو الذي يخدم العمل؟ العمل؟ هل العلم شيء منعزل عن العمل؟ وماذا يصنع عندئذ للناس؟ وما قيمته في الحياة وما معناه؟»(١) - سؤال يطرحه الدكتور على نفسه في استنكار، وكأنه في هذه الصحوة المباغتة يدرك لأول مرة فراغ الحياة التي يحياها.

ويتغير الموقف الدرامي في المسرحية نتيجة لعامل جديد طرأ عليه، فيدخل العنصر العاطفي في نسيج العمل ويسهم في تحويل طبائع الشخصيات وتعديل مسارها؛ إذ يلتقي البرنس- الذي لم يزل عزبًا بعد موت زوجته الأولى- «بكريمة»، وهي فتاة متوسطة الحال والعمر، سرعان ما يتعلق بها البرنس ويسعى للزواج منها، كما يلتقي الدكتور حمودة «بجيهان» التي يولع بها ويتودد إليها أملاً في الاقتران بها. ولكن الزواج يعني أسرة وبيتًا ونفقات تعيا بها أيدي العاطلين، ومعنى ذلك أن كلاً منهما - البرنس والدكتور - مضطر أن يجد عملاً يقتات منه، هو والأسرة التي يريد تكوينها؛ ومن ثم تنجح العاطفة في إقناعهما بما فشل فيه المنطق: ضرورة العمل من أجل الحياة.

ولكن.. أي عمل يزاولانه وهما لا يحسنان أداء أي عمل؟ هنا تظهر شخصية سمعنا بها من قبل ولم نرها، شخصية «سالم»، العامل المكافح الذي تزوجته «مرفت» بنت البرنس رغم إرادة والدها. لقد تبرأ البرنس من ابنته لمجرد أنها تزوجت من هذا العامل البسيط ذي النشأة الشعبية، ولكن هذا العامل بجهده وعرقه قد استطاع أن ينجح، وأن يسهم في مشروعات إنتاجية كبيرة، وأن يصبح صاحب مصنع ضخم لإصلاح السيارات.

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٥ .

ويعرض «سالم» على صهره البرنس وعلى الدكتور «حمودة» أن يعملا عنده نظير مرتب لا بأس به، ويقبل كلاهما هذا العمل، بعد أن آمنا بأن البذل هو وسيلتهما الوحيدة إلى تكوين بيت وأسرة، وبعد أن اقتنعا بأن المجتمع الجديد لم يعد يتسع للعاطلين بالوراثة، وبأن العمل - والعمل وحده - هو قيمة الإنسان في هذا المجتمع، لا فرق في ذلك بين الأمير وغيره من عامة الشعب.

ومعنى هذا أن «الحكيم» في تناوله لقضية التناقض بين الأرستقراطية المنهارة والطبقات الشعبية الصاعدة، يرى أن الطريق إلى حل هذا التناقض وإذابة الفوارق الطبقية يكمن - قبل كل شيء- في إقناع ممثلي الأرستقراطية بالقيم الاجتماعية الجديدة، وإقبالهم- طواعية واختياراً- على المشاركة في توكيد هذه القيم، ومعناه أيضًا أنه يكفي أن يحب أفراد هذه الطبقة نساء من الطبقة الدنيا، لكي يتحولوا تلقائيًا إلى سدنة للمجتمع الجديد، أي أن حسم هذا التناقض يرتبط- في التحليل الأخير- بشخصية الفرد الأرستقراطي وتحولها نفسيًا وعاطفيًا، أكثر مما يرتبط بالعوامل الاجتماعية والمواقف التي تتخذ إزاءها.

وفي اعتقادنا أن مثل هذه النظرة تبسط القضية إلى حد كبير، وتطمس دلالتها الاجتماعية، وتنتقل بها من المستوى العام إلى المستوى الفردي الخاص، مع أن نقاد المسرح الحديث يؤكدون أن «الخطأ التراجيدي في مسرح الطبقات ليس خطأ في الطبع أو المزاج، وليس خطأ ذاتيًا، وإنما هو بالأحرى خطأ اجتماعي»[1] .

أما قضية ارتباط العلم بالمجتمع والتنديد بالمعرفة المنعزلة عن الحياة فقد عالجها المؤلف من خلال شخصية الدكتور حمودة، وهو شاب شغل نفسه بقطاع ضيق جداً من علم النحو، وأرهق نفسه ببحث فارغ عقيم عن حرف «حتى» وكيف يعرب

(١) فولكنشتاين، مرجعه السابق الذكر المسمى: المسرحية، ص١٤٤ .

الاسم الواقع بعده: هل يرفع أو ينصب أو يجر. ولقد انهمك الشاب تمامًا في هذا البحث الجدلي حتى تحول إلى نموذج نفسي مريض، لا يشغله شيء في الكون غير كلمة «حتى»: «صرت- كما يحدث عن نفسه- أتتبعها في كل سطر يقع عليه نظري، وأرى أثرها في تحريك ما بعدها، حتى أصبحت هي التي تحرك وجودي»[١] .

والحق أن الحكيم بتناوله لهذا النموذج من العلماء لم يقصد - كما يتضح من حوار المسرحية- إلى التقليل من شأن المعرفة النظرية؛ بقدر ما قصد إلى تعليق هذه المعرفة بأهداف التطور الاجتماعي، كما أنه - من ناحية أخرى- كان يهدف إلى كشف سوءات نظام التعليم في العهد البائد، ذلك النظام الرجعي الذي أفسد عقول الشباب بالمعرفة الفارغة، وحرص على تخريج طائفة من العلماء مهروا في المناقشات اللفظية العقيمة، أكثر مما مهروا في البحوث العلمية الجادة.

ومثل هذا النموذج ضحية، وهو يحمل كل ملامح شخصية «الضائع» التي تتردد كثيرًا في الآداب العالمية. لقد صور «بوشكين» و«ليرمنتوف» كيف يمكن للظروف الاجتماعية أن تؤدي إلى تكون نمط إنساني يمكن أن نصفه «بالأناني رغم أنفه»، أما «جوجول» و«جانشاروف» فقد رصدا تطور مثل هذه الشخصية وقدرتها على التحول مع الزمن إلى نماذج منتهزة أو بيروقراطية، ومن خلال أعمال هؤلاء جميعًا نرى جناية الظروف الاجتماعية وقدرتها أحيانًا على تحريف الشخصية وإفساد فطرتها وتدمير ما تتمتع به من مواهب وإمكانات ذهنية وخلقية، فبدون المناخ المناسب «تنطفئ الشعلة المتوهجة على الصخرة الرطبة» كما يقول «ليرمنتوف»[٢] .

---

(١) الأيدي الناعمة، ص ١٦ .

(٢) انظر:

G. Abramovich, An Introduction to the Literary Criticism Moscow. 1970, p. 341 .

والبناء المسرحي في «الأيدي الناعمة» شديد الإحكام، والأحداث فيها مبررة ومنطقية، وفصولها الأربعة تتتابع تتابعًا ناميًا متطورًا؛ إذ يبدأ المؤلف بعرض الموقف في الفصل الأول، ويبين الحالة المالية السيئة والفقر الشديد الذي يعاني منه كل من البرنس السابق فريد والدكتور حمودة، وفي الفصل الثاني تتبلور عقدة المسرحية حين يلتقي البرنس بكريمة وأبيها اللذين يبديان استعدادهما لاستئجار بعض غرف قصر البرنس نظير إطعامه والإنفاق عليه، وفي الفصل الثالث يبلغ الحدث المسرحي ذروته حين يقع البرنس في حب كريمة، ويتضح أنها أخت صهره «سالم» وأنها تشترط للزواج من البرنس موافقة أخيها، ثم تأتي النهاية أو الحل حين يوافق سالم على زواج أخته من البرنس، ويزيد على ذلك فيوافق على أن يعمل البرنس والدكتور حمودة لديه في شركة أنشأها للسيارات، الأول مديرًا لمعرض الشركة، والثاني مديرًا لمكتبة العمال.

وفي حوار المسرحية يستخدم الحكيم وسيلة فنية تميز بها كثير من مسرحياته السابقة، وهي خلق سوء تفاهم بين الشخصين المشتركين في الحوار، بحيث يبدو كل منهما وكأنه يتحدث عن الشيء نفسه، بينما يعني كل منهما في الحقيقة شيئًا مختلفًا عما يعنيه الآخر. ومثال ذلك أحد مواقف الفصل الثالث حين يلتقي الدكتور حمودة بالحاج عبد السلام - والد سالم- ويبدآن معًا حوارًا طويلاً يتضح في نهايته أن أحدهما كان يتحدث عن علاقة البرنس بكريمة، بينما كان الآخر يقصد العلاقة بين النحويين الشهيرين «سيبويه» و«الفراء»:

عبد السلام: قل لي يادكتور، أريد أن أسألك سؤالاً دقيقًا.

الدكتور: أقول لك الصراحة.. أنا لا يصح أن أكذب عليك، أنا لا أعرف.

عبد السلام: بل تعرف.. ومن يعرف ذلك غيرك أنت؟

الدكتور: ثق إني على الحياد.

عـبد السـلام: ها أنت بحسن فـطنتك قد أدركت سـؤالي. . أنا لا أريد أن تنحاز إلى أحد الطرفين. . ولكني أريد رأيك فيهما.

الدكتور: معرفتي بهما ليست. . .

عبد السلام: لا تتواضع! لقد كنت تحدثني عنهما البارحة حديثًا مستفيضًا.

الدكتور: ماذا قلت عنهما؟

عبد السلام: قلت إنك تعجب بأحدهما إعجابًا لا حد له.

الدكتور: أنا قلت ذلك؟

عبد السلام: أتكون ذاكرتك أضعف من ذاكرتي؟

الذكتور: أنا قلت إني معجب؟ ربما كان البرنس هو الذي قال ذلك.

عبد السلام: بل أنت.

الدكتور: أنا؟ قلت إني معجب بأحدهما؟

عبد السلام: إعجابًا لا حد له. . هذه عبارتك.

الدكتور: شيء غريب! معجب بأحدهما؟ أنا؟

عبد السلام: وقد وصفت لي مزايا كل منهما وصـفاته ومحاسنه وصفًا دقيقًا بارعًا. . رائعًا.

الدكتور: ماذا قلت عن صفات البرنس؟

عبد السلام: وما دخل البرنس؟

الدكتور: أليس هو أحدهما؟

عبد السلام: أتمزح في العلم يادكتور؟ أحدهما سيبويه والآخر الفراء»[1].

---

(١) المسرحية، ص ١٢٩-١٣١.

وأحيانًا يلجأ المؤلف إلى ما يسمى «بالمشترك اللفظي» بغية تعمية الموقف وإبهام ما يدور الحوار حوله، حتى يكون الكشف عن المقصود مبعثًا للمفارقة والفكاهة الساخرة. ومن هذا القبيل كلمة «الجواز» التي يستخدمها الحاج عبدالسلام بمعنى الإمكان، بينما يستخدمها الدكتور بمعنى الزواج، وكلمة «الضم» التي يقصد بها الأول وجهًا من وجوه الإعراب، على حين يقصد بها الثاني الزواج:

عبد السلام: اشرح لي رأيك أنت.. هل هو الجواز أو عدم الجواز؟

الدكتور: رأيي طبعًا الجواز.

عبد السلام: رأيك الجواز؟

الدكتور: بدون تردد.. أنا مصمم على الجواز.

عبد السلام: جواز النصب؟

الدكتور: لا.. لا.. لا.. جواز الضم.. ضم «جيهان».

عبد السلام: وما دخل جيهان هنا؟

الدكتور: أريد أن أتقدم لطلب يدها.

عبد السلام: انتظر.. إنك خرجت بي فجأة من موضوع إلى موضوع»[1]

وواضح من هذا أن اللغة التي يستغلها الكاتب في إدارة الحوار المسرحي هي اللغة الفصحى، ومن المعروف أن توفيق الحكيم قد جرب في مسرحياته الاجتماعية عددًا من الأنماط اللغوية، فاستخدم الفصحى كما استخدم العامية، وكانت الفصحى بدورها عالية في بعض هذه المسرحيات، ومتوسطة في بعضها الآخر، كما كانت العامية شاملة لعامية المدينة كما في مسرحية «رصاصة في القلب» (١٩٣١م)، وعامية الريف كما في مسرحية «الزمار» (١٩٣٢م).

---

(١) السابق: ص ١٦٥، ١٦٦ .

وإذا كان المؤلف قد استخدم هنا الفصحى السهلة التي لا تند عن إدراك عامة المثقفين، فإنه يلاحظ أنه كان أحيانًا يمزج هذه اللغة ببعض النوادر والأحاجي النحوية، يوردها دون أن تكون لها علاقة عضوية وثيقة بالبناء الدرامي للمسرحية، وأحيانًا كان يستغرق صفحات كاملة في سرد هذه النوادر والألغاز (الصفحات من ١٣١-١٣٧)، ولا ريب أن مثل هذا الاستطراد كفيل بأن يطفئ حرارة الحوار، وما أسهل أن ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصياته رهينة إغراء الاسترسال أو الاندماج في نقاش لا طائل وراءه، وبذلك تخرج عن إطارها، وتتعدى الحدود المرسومة لها وتكبح من تدفق الحدث المسرحي.

إن جزءًا من قيمة هذه المسرحية يكمن في أنها منطقية مع عصرها، فأوقات التحولات الكبرى كانت - ومازال- معينًا لا ينضب لالتقاط تلك النماذج الحائرة المنهزمة، القلقة بين ماض لم تغب قيمه عن الذاكرة ولم تنطمس رؤاه في الوجدان، وحاضر لا مكان لها فيه ولا دور ولا انتماء، اللهم إلا إذا استطاعت الشخصية - وكثيرًا ما لا تستطيع- أن تكسر قوقعة ما هو كائن، وحتى يتم هذا تظل مضغوطة بذلك العبء الثقيل: عبء التحول والبحث عن مكان في حياة دافقة النبض، ومجتمع يجعل رواسب الماضي تلهث خلف إيقاعه السريع.

كان هذا هو النبع الذي استقى منه نجيب محفوظ نموذجه الشهير «عيسى الدباغ» في «السمان والخريف»، وكان أيضًا منطق إلهام توفيق الحكيم في تصويره لشخصية «البرنس فريد» في «الأيدي الناعمة»، كما كان مصدرًا لنعمان عاشور في تجسيده لشيخوخة الطبقات العليا وتصدع مكانها في قمة الهرم الاجتماعي، ومن ثم يصبح لزامًا عليها- حسبما توحي معالجة الكاتب- أن تتبادل الدور والمكان مع «الناس اللي تحت»، مع القاعدة التي تنبض شبابًا وصحة وعافية، مع ملايين البسطاء الذين رقدوا قرونًا في قاع هذا الهرم، رغم أنهم رمز «مصر الحديثة»، وقسمات الطيبة في وجهها السمح النبيل.

لقد كانت مسرحية «الناس اللي تحت» أول عمل مسرحي كبير يكتبه واحد من أبناء الجيل الجديد؛ إذ قدمتها فرقة المسرح الحر لأول مرة في أغسطس سنة ١٩٥٦م، فكانت في حينها منعطفًا في مسار الدراما الاجتماعية في مصر، بل نظر إليها بعض النقاد باعتبارها «نقطة البداية للواقعية في المسرح المصري الجديد»[١] ، وهو نظر لا ينجيه من الشطط إلا أنه قرن «المسرح المصري» «بالجديد»؛ لأن في إطلاق القول بريادة هذا العمل للاتجاه الواقعي في المسرح المصري إنكاراً للدور الحميد الذي قام به محمد تيمور في تأصيل هذا الاتجاه في مسرح العقد الثاني من القرن العشرين، فضلاً عما فيه من تجاهل لبعض جهود محمود تيمور وتوفيق الحكيم في هذا المضمار.

ولنتساءل أولاً عن مفهوم هذه «الجدة» بالنسبة لمسرح نعمان عاشور، هل تفسر- فقط- من منطلق حداثة الفكرة المسرحية، و«تعبيرها العميق عن لحن الانهيار والسقوط بالنسبة للطبقة الأرستقراطية القديمة، ولحن الميلاد والتفتح على الحياة بالنسبة للطبقة الجديدة المكافحة»[٢] كما نظر إليها هذا الفريق من النقاد؟ إن كانت الفكرة على هذا النحو هي مصدر «الجدة» فقد حاول الحكيم طرفًا منها في «الأيدي الناعمة»، أما إذا عنانا أن نتناول الأمر من وجهة نظر التقنية المسرحية، فلقد يمكننا أن نلمح إضافة حقيقية في مجال تخطيط الشخصيات ومحاولة تحديد أبعادها الاجتماعية بحيث لا تغدو ممثلة لذواتها المتفردة فحسب، بل تصبح نماذج لشرائح بشرية عريضة ومتنوعة الاهتمامات والانتماءات، تصبح أنماطًا Types يستقطب بعضها- من ناحية- كل ممثلي القديم المتصدع: رجائي، الأرستقراطي السابق الذي يغرق أشباح ماضيه في أقداح الخمر، وبهيجة هانم، الأرملة التي

(١) رجاء النقاش: الزوبعة والمسرح الجديد، مقدمة مسرحية «الزوبعة»، تأليف محمود دياب، دار الكاتب العربي، القاهرة سنة ١٩٦٧م، ص٦ .

(٢) السابق ص ٧،٨ .

تحتمي من نذر السقوط- بعد وفاة زوجها الأول- بالزواج من أحد أفراد طبقتها - مرزوق بك- فيلتهم ثروتها، حتى إذا نال غايته تركها، كما تشير بعض هذه الأنماط- من ناحية أخرى- إلى كل ممثلي الجديد: عزت، الرسام الشاب الذي كان يعمل بالتدريس، ثم يتركه ضيقًا بأغلال الروتين الحكومي، وعبد الرحيم، محصل النقل العام الذي يقصر اهتمامه- بعد وفاة زوجته - على تربية ابنته «لطفية» وتعليمها حتى تستقر في وظيفة حكومية تضمن لها أسباب المستقبل، ومن المواجهة بين هذين النمطين يبدأ الموقف الأساسي في المسرحية، ممثلاً في الصراع حول «بدروم» إحدى العمارات التي تمتلكها بهيجة هانم، والذي هو - في الوقت ذاته- مقر هذه النماذج البشرية والبيئة المكانية التي تتحرك فيها الأحداث والشخصيات.

ولأن العناية - بالدرجة الأولى- منصرفة إلى إثقال هذه النماذج بالطبع النمطي، فإن الأحداث في المسرحية قليلة، والتركيز فيها ليس على مفاجأة القارئ أو المتفرج بما هو غريب أو مدهش من الوقائع، بل على رسم الأشخاص، ورصد ما يعانونه من مخاض التحول الداخلي، كنتيجة لتلك التحولات التي تطرأ على واقعهم الاجتماعي، وعنوان المسرحية نفسه يوحي بهذا التحديد الاجتماعي لموضع الشخصيات، «فالناس اللي تحت» لا يشير فقط إلى تلك المجموعة من الناس التي تقيم في الطابق السفلي من بيت بهيجة هانم، ولكنه يشير - كذلك - إلى كل الفئات التي تقع في قاعدة السلم الاجتماعي، في مقابلة تلك النماذج التي تتسنم ذروة هذا السلم، وتحاول التشبث بها.

ومن أمارات هذا التشبث حرص بهيجة هانم على طرد سكان «البدروم» بحجة أنها تريد أن تجعل منه مخزنًا خاصًا، ومن ثم ترفع عليهم دعوى أمام القضاء تطالبهم فيها بإخلاء الغرف التي يشغلونها، ولكن سكان «البدروم» يرفضون التخلي عن مساكنهم، فهم الأحق بها بحكم الطبيعة وحكم القانون، ومن التعارض بين

الموقفين يعمق الواقع ويتكاثف حتى لا تعود المشكلة نزاعًا عارضًا بين مالك ومقيم، بل يكتسب الواقع سمة الرمز- كما اكتسبت الشخصية طبيعة النموذج- لتصبح القضية قضية من الأولى بمصر ومستقبلها، هل هم الأعلون الذين توارثوا مقدراتها جيلاً بعد جيل؟ أم هم أولئك الذين دانوا بالحب والجهد لأرضها الخيرة، ثم إذا بهم مهددون بالحرمان منها، إشباعًا لرغبة نزقة في تحويلها إلى مخزن للأثاث المحطم والثياب المهترئة وما أشبهها من بقايا الماضي؟ ويأتي قضاء المحكمة شفاء لكل تساؤل، يأتي ناصعًا قاطعًا بحقهم في البقاء حيث هم، ذلك قدرهم، نظرت إليه من زاوية الواقع أم تناولته من زاوية العدالة والقانون.

إن المقابلة الفنية التي أقامها الكاتب بين القديم والجديد، ثم استمر بها بين مالكة البدروم وقاطنيه، تمتد بعد ذلك حتى تصبح ذات إيحاء على المستوى الخلقي؛ إذ تكتشف بهيجة أن زوجها مرزوق بك الذي عهدت إليه بتصريف شئونها المالية قد استولى على أموالها وهرب، وكأن المؤلف بهذه الواقعة يريد أن يومئ إلى انهيار الأساس الخلقي في الحياة الأرستقراطية، فهي حياة تعاني من شيخوخة الضمير وفقدان الأمان، لدرجة أن الزوج فيها لا يتورع عن أن يخدع زوجته ويحتال عليها ويسرق أموالها.

وحين تتوالى أمام بهيجة نذر الانهيار، وتصبح وحيدة لا أهل ولا زوج، تبدأ في مهادنة سكان البدروم، وتغير من معاملتها السيئة لهم، بل إنها تمضي إلى أبعد من ذلك فتحاول إغراء «رجائي» لكي يتزوج منها، فهو - أولاً- سليل الطبقة الأرستقراطية التي تنتمي هي إليها، وهو - ثانيًا- فقير معدم أضاع كل ثروته في الهزل والعربدة، ثم إن رجائي- من ناحيته- لا يعارض مثل هذا الزواج، فهو يحس بإفلاس طبقته وانهيار بنيانها الكبير، كما يشعر -على المستوى الفردي- بأنه لا مكان له داخل المجتمع الجديد، فلقد أصبح حطامًا لا فائدة منه، وربما أعانه

الزواج من ثرية عجوز في الحصول على ثمن الخمر التي أدمن شربها أملاً في النسيان، وهربًا من أشباح الماضي التي تطارده.

ولقد وفق المؤلف في تصوير أبعاد الأزمة التي تعانيها الطبقات العليا وهي في حدة إحساسها بالسقوط، فكل من أفراد هذه الطبقة يحاول الاتكاء على الآخر والإمساك به طمعًا في إنقاذ نفسه من المصير المحتوم، ولكن «تماسكهم» هذا لا يؤدي إلى النجاة، بل إنه يعين على انهيارهم جميعًا وفي دفعة واحدة، ومن ثم فإن رجائي الذي تتزوجه بهيجة أملاً في الاحتماء به من عوامل التغيير العاطف، لا يفعل أكثر من أن يجذبها معه إلى قاع الهرم الاجتماعي.

لعل من جوامع الكلم تلك المقولة التي كثيرًا ما تتردد في آداب الواقعية الاشتراكية: إن انهيار طبقة من الطبقات يمكن أن يمثل مادة بالغة الخصوبة لأعمال فنية من الدرجة الأولى(1) . هكذا استطاع «سرفانتس» أن يجعل من «دون كيخوته» مرثية مأساوية يودع بها عصر الفروسية الزاهر، وهكذا أيضًا استطاع نعمان عاشور أن يستغل هذه المادة التراجيدية لكي يوحي بغروب قيم الأرستقراطية المصرية ممثلة في «رجائي»، ولكي يصور من خلال هذا النموذج أزمة تلك الطبقة وحيرتها بين ماض لا تستطيع الإبقاء على قيمه البالية وحاضر ليس لها مكان فيه؛ ومن هنا جاءت شخصية «رجائي» شديدة العمق من حيث محتواها النفسي والاجتماعي، مقنعة على المستوى الدرامي من حيث تمثيلها لسلوك وقيم هذه الطبقة. ومن هذه الناحية تختلف شخصية «رجائي» عن شخصية البرنس عند الحكيم اختلافًا بينًا، فشخصية «البرنس» مبسطة، وسماتها النفسية والاجتماعية يعوزها العمق والوضوح، وأزمتها أزمة فرد أكثر مما هي أزمة طبقة، على حين تستوعب شخصية رجائي كل ملامح طبقته وكل شعورها بالإحباط والانهيار، فهو برغم التغيرات

(1) فولكنشتاين، المسرحية، ص١٤٣ .

الجذرية في المجتمع مايزال يعتقد بحق طبقته في السيادة والنعمة دون مزاولة أي عمل، وحين يقول له «عزت» بأن كل إنسان ينبغي أن يعمل كي يعيش، يرد عليه رجائي قائلاً: «يعني لازم الناس كلها تبقى حمير!!»[1] وحين يصطدم بحقائق الواقع ينتابه اليأس من مستقبل طبقته: «الدنيا ما عادش لها طعم ولا ريحة»[2]، ثم ما يلبث هذا اليأس أن يتحول في نهاية المسرحية إلى سقوط كامل وحاسم يمثله هذا الحوار الموجز بينه وبين زوجته:

بهيجة: (وقد رأت يده تفلت من على الحائط وهو يكاد يسقط على الأرض من تأثير الخمر) حاسب على نفسك يارجائي.. حتقع يارجائي..

رجائي: هو أنا لسه ما وقعتش!! قربي هاتي إيدك.. (وتنزل الستار وهو ممسك بيدها يجرجرها وراءه)[3].

في مقابل هذه النماذج الآفلة التي تحمل وزر التراجيديا الاجتماعية بكل أبعادها، يرسم المؤلف ممثلي النسيج الاجتماعي الجديد، نماذج تتميز «بقوة الاحتمال» و«الأمل العريض»، نماذج لا تتشبث بأغلال الماضي، بل تبشر «بعصر الجديدة» وتسعى إلى بنائها.

وأفراد هذا النسيج الجديد مختلفون في نوعية العمل الذي يمارسونه، ولكنهم- رغم ذلك- متفقون في انتسابهم جميعًا إلى شريحة اجتماعية واحدة، فمنهم «عزت»، وهو نموذج لكثير من المثقفين الثوريين في الخمسينيات: فهو يؤمن بالمجتمع الجديد، ويعمل من أجل بناء «الحياة الصحيحة النظيفة» لكل الشرفاء، وهو يستقيل من عمله الحكومي كمدرس للرسم حرصًا على أن تظل أهدافه الثورية

(١) نعمان عاشور، الناس اللي تحت، ص ٣١ .
(٢) السابق، ص٣٠ .
(٣) السابق، ص١٣٩ .

بعيدة عن سيطرة الروتين الحكومي، وحين يتقدم إلى مسابقة فنية ذات جوائز مالية كبيرة، فإنه لا يهدف منها إلى الربح المادي بقدر ما يهدف إلى انتصار الاتجاه الجديد: «أنا مش داخل المسابقة علشان أكسب فلوس.. أنا عاوز اتجاهي يكسب وينتصر»[1] .

وليس معنى اشتراك ممثلي الطبقة الدنيا في الانتماء الاجتماعي تشابه تكوينهم النفسي والفكري، صحيح أن البيئة الاجتماعية تسهم في تشكيل نفسية الفرد، وهذا بالتالي يؤدي إلى وجود قسمات وملامح عامة لمشاعر ونفسية الجماعة، غير أن الكاتب- مع هذا- يترك المجال مفتوحًا أمام المؤثرات الفردية الخاصة، ومن ثم نرى «عبدالرحيم»- الذي ينتمي إلى ذات الطبقة التي ينتمي إليها «عزت»- يختلف عنه في نوازعه النفسية ومطامحه واهتماماته. إنه عامل بشركة النقل يكسب قوته بيديه، ويعمل منذ الفجر حتى المساء، ومن هنا فهو يحتقر البطالة والعاطلين، وكثيرًا ما يدخل في مناقشات حادة مع «رجائي» منددًا به وبأمثاله ممن يعيشون على حساب الآخرين، غير أن نقطة الضعف الخطيرة في شخصية «عبد الرحيم» تتركز في حرصه الشديد على تأمين مستقبل ابنته «لطفية»، فهو في سبيل الحصول على المال اللازم لتعليمها يخون مبادئه النقابية ويتنكر لزملائه العمال، وهو يريد تزويجها من عبدالخالق، الشاب الأرستقراطي الثري، رغم علمه بفساد أخلاقه وانتسابه إلى بيئة تختلف عن بيئته بالضرورة، كما أنه يعترض على زواجها «بعزت»، لا لسبب إلا أن «عزت» ترك وظيفته الحكومية، وأنه فقير ليس له مثل ثروة عبد الخالق.

وهكذا، وأمام اعتراض الوالد، لا يملك عزت ولطفية- التي تحبه- إلا أن يهربا، تاركين وراءهما بيت بهيجة هانم بكل ما يمثله من قيم هرمة متفسخة،

---

(1) المسرحية، ص٢٢ .

وهروبهما هذا ينبغي أن لا يفهم بمعناه المباشر فحسب، بل ينبغي أن يفهم كذلك على أنه تعبير رمزي عن إفلاس القديم وانتصار الجديد، تعبير عن الهرب من الماضي إلى المستقبل.. من «مصر القديمة» إلى «مصر الجديدة» على حد تعبير المؤلف.

وواضح من هذا أن المسرحية لا تجعل غايتها نقد السلوك الشخصي، أو التصوير النفسي لأزمة الفرد، كما هو الشأن مثلاً في كوميديا الطبائع أو الدراما النفسية، بل إنها توجه اهتمامها نحو تصوير ونقد الفئات العريضة والخصال العامة في المجتمع، ومن ثم فإنها تتجنب التركيز على بطل واحد، وترصد بدلاً من ذلك شريحة كبيرة من البناء الاجتماعي، وتنعقد فيها البطولة لعدد غير قليل من الشخصيات، فرجائي وبهيجة، وعزت وعبد الرحيم.. كلها نماذج تشير إلى الفئات التي تمثلها في المجتمع ولا تعبر فقط عن كيانها الفردي الخاص[1] .

وإذن فشخصيات هذه المسرحية من قبيل الأنماط والأنواع وليست من قبيل الشخصيات الفردية مثل شخصية «هاملت» أو «ماكبث» مثلاً. والشخصية النمطية تجمع بالضرورة معظم الصفات المميزة لطائفة الناس الذين تمثلهم، وهي كثيراً ما تعتمد على الكاريكاتير لإبراز الملامح والمبالغة في تصوير العيوب، إذ إن المبالغة في تلوين الخيوط وتخطيط الملامح تساعد - كما يرى فولكنشتاين- على نمطية الشخصية وسعة مدلولها الاجتماعي[2] ، ولكن كاريكاتير نعمان عاشور يختلف مثلاً عن كاريكاتير الكاتب الفرنسي الشهير موليير في مسرحيته «البخيل»، فكاريكاتير موليير يهدف إلى إبراز أحد عيوب الشخصية وتضخيمه والسخرية به،

(١) عن الشخصية المسرحية، انظر كتاب فولكنشتاين: المسرحية، ص١١٣ . وكذا كتاب أبرا مفيتش الآنف الذكر: مقدمة في النقد الأدبي، ص ٦٢ .

(٢) فولكنشتاين: المرجع السابق، ص ١١٢ .

بينما يتجه كاريكاتيـر عاشور إلى السخرية من شريحة اجتماعـية بأكملها، فمرزوق بك المتـفخ البطن، المصاب بعـسر الهـضم من كثـرة الأكل، والذي لا ينقطع عن التجـشؤ بصوت مـسموع وبطريقـة مزعجـة- هذا الرجل لا يمثل عيـبًا بذاته، ولا يقتصر على تمثـيل فرد بعينه، بل يتجاوز ذلك إلى تمثيل فئـة من المصريين انتفخت بطونهم وامتلأت شرايينهم من كثرة ما امتصوا دماء الآخرين.

ومثل هذه الطريقة في بناء الشخصية النمطية تستدعي من المؤلف المسرحي الذي يهدف إلى الكمال الفني قدرًا كبيرًا من الحذر والـفطنة، حتى لا تتحول الشخصية إلى مجرد تجميع كـمي لخصائص الفئة التي تمثلها، وبحيث لا تهمل فيـها الملامح النفسية الدقيقـة والتفاصيل الجزئيـة الدالة والمعبرة، «فالنمطي في كل فـن واقعي أصيل وثيق الصلة بالفـردي والخـاص، والفنان الحق هو الذي يصـور العـام من خلال الخـاص، والمجـرد من خـلال المحسـوس، والمشـترك مـن خلال الفـردي، وهو حين يرصـد النموذجي في بيئة معينة، فإنه يعالجه بكل خصائصه الذاتية المحسوسة»[1] .

فإذا اقـتربنا بهذا المفـهوم من المسرحـية التي بين أيدينا وجـدناها لا تبلغ حد الوفاء التام بمقتضيات الرصد النفسي الكامل للشخصيات، وينطبق هذا بخاصة على شخصية «عزت» المثقف الشاب الذي أراده المؤلف بطلاً إيجابيًا يحمل عبء التبشير بالمجتمع الجديد، فهو حالم، يتكلم أكثر مما يفعل، ومزاجه النفسي مزاج بسيط غير مركب، وتكوينه الذهنـي تكوين مسطح لا يعرف القلق أو الشك أو الحـيرة، وهو يغـدو بطلاً لا لشيء إلا لصفـاء روحه، أمـا بقيـة سماتـه وخصائـصه الشعـورية والنفسيــة، فضلاً عن سلوكه وتصرفـاته، فلا تفسر لنا كيف أصـبح ثوريًا يتقمص ثوب البشارة، بل على النقيـض، تشير ليونة بنائه الداخلي وخياليتـه، وتهيبه، إلى معان لا تناسب إطلاقًـا شخصية «البطل الإيجـابي» الذي يرفع علم الثورة، ويمثل

(١) السابق ص١١٣ .

الحياة الجديدة، ومن ثم بدت القيم الاجتماعية التي تعبر عنها المسرحية وكأنها أفكار جاهزة أعدت سلفًا، وليست نتيجة تطور حتمي يتم تحت تأثير عوامل ودوافع اجتماعية ونفسية محددة، وفي هذا نقطة الضعف الخطيرة في المسرحية.

بل إن الغريب والمنطقي معًا أن تنجح المسرحية في تقديم ممثلي القديم أكثر من توفيقها في رسم ممثلي الجديد، وهو غريب؛ لأن المتوقع أن يركز المؤلف على الشخصيات الإيجابية وإبراز ملامحها، ولكنه منطقي من حيث إن هذه النماذج الإيجابية في مرحلة الخمسينيات كانت ما تزال غائمة القسمات شاحبة الخطوط، إذ كان الواقع الاجتماعي الجديد في مرحلة التشكّل والولادة، ومن هنا تعبير المسرحية عن السلبي بأوضح من تعبيرها عن الإيجابي، وطغيان نغمة النقد والهجاء الاجتماعي على نغمة تأكيد الجديد والبشارة به، وتلك سمة تكاد تكون مشتركة بين معظم نماذج الدراما الاجتماعية في هذه الفترة.

بين عاشور وجوركي:

أثار بعض المستشرقين قضية التشابه الكبير بين مسرحية عاشور «الناس اللي تحت»، ومسرحية الكاتب السوفيتي الشهير مكسيم جوركي المسماة «الحضيض Ha DHe» ، وزاد هؤلاء فقالوا بأن الكاتب المصري قد استعار الخطوط العريضة لأحداث مسرحيته من مسرحية الكاتب السوفيتي[1] .

وليس بعيدًا أن يكون عاشور قد اطلع على مسرحية جوركي في إحدى ترجماتها، وليس بعيدًا كذلك أن يكون قد تأثر بها نوعًا من التأثر، خاصة إذا تذكرنا قرب مشارب الكاتبين وتشابه نزعتهما إلى تصوير المفارقات الطبقية والظلم الاجتماعي الواقع على الفئات الدنيا، وما يقترن بذلك من صراع بين القديم المندثر

(١) من هذا ما أشارت إليه المستشرقة السوفيتية ف. كيريتشينكو في رسالتها للدكتوراه عن أدب يوسف إدريس، حيث لاحظت أن الكاتب المصري قد اقتبس أصل مسرحيته وفكرتها العامة من مسرحية الكاتب السوفيتي المذكورة.

والجديد المقبل، ولعل مقارنة سريعة بين العملين تكشف عن طبيعة هذا التأثير ومداه؛ فجوركي في مسرحيته يصور قطاعًا من الناس لفظته الحياة فعاش على هامش المجتمع، وظل بمنأى عن التيار الرئيسي لعملية التطور التاريخي. إن أفراد هذا القطاع- مثلهم في ذلك مثل أبطال عاشور- مختلفون في درجة إيجابيتهم ومدى قابليتهم للحياة، ومختلفون في مدى صلابتهم وقوتهم، مختلفون في ثقتهم في أنفسهم، وفي الإنسان بوجه عام. وهنا أيضًا نلمح سعة المشهد المسرحي وغلبة الإحساس بالإحباط والرغبة في النسيان والتعلل بالآمال العريضة في حياة أفضل. كذلك نلمح تطور الموضوع المسرحي من خلال مجموعة من الخطوط التي تتوازى وتتقاطع لتشكل في النهاية ملامح «الحضيض» ، «فالبدروم» عند «عاشور» يناظره الفندق المتواضع الذي يملكه «كاستيلوف»، أما علاقة بهيجة برجائي فتماثلها علاقة صاحب الفندق بزوجته «فاميليسا»، وعلاقة لطفية بعزت تذكرنا بعلاقة أخت صاحب الفندق «ناتاشا» باللص «بيبل»، وربما ذكرنا «عزت» الذي يعيش دون عمل بالأسطى «كليوش» عند جوركي، مع فارق أن الأول يترك عمله طواعية، أما الثاني فيفقده تحت ضغوط اجتماعية قاسية.

غير أن هذا التشابه بين المسرحيتين لا يعني تساويهما من حيث المستوى الفني أو الفكري؛ فمسرحية جوركي تمتاز بإتقان تصميمها الدرامي، كما تمتاز بغنى مضمونها الفلسفي العميق، ومن آيات هذا الإتقان براعة جوركي في استغلال الديالوج غير المباشر، الذي يتيح للمؤلف إمكانية الإخبار بكثير من التفاصيل الواقعية، وتلوين المسرحية بعديد من الألوان المحلية الدالة، ومن آياته أيضًا أن الصراع الدرامي في «الحضيض» لا يعبر عنه من خلال الأفكار الجاهزة، بل يعبر عنه من خلال مناخ واقعي محض، أما نقل المحتوى الفلسفي فيكفي للتدليل عليه أن جوركي وضع في مركز القلب من مسرحيته قضية الإنسان، والفرق بين إنسانية أصيلة وأخرى زائفة، وفضح في نموذجه الذي لا ينسى «لوقا» ذلك النمط من

الإنسانية الذي يخدر الناس بأحلام المستقبل والأمل الكاذب دون أن يبصرهم بحقيقة الطريق، إنه يبيع للناس الأمل ويقبض الثمن ثقة عمياء وغفلة غير واعية وعزاء ليس له ما يبرره، وما هذه التعزية الساذجة في الواقع إلا ضعف إيمان بمقدرة الإنسان على التغيير، واستهانة بطاقاته الكامنة، وجهل بهذه الحقيقة الساطعة، وهي أن «الكل في الإنسان، والكل من أجل الإنسان»[1] .

ومثل هذا التفاوت بين المسرحيتين من حيث المستوى الفني والفكري لا يغض إطلاقًا من القيمة التاريخية لمسرحية «الناس اللي تحت»، فقد كانت أول مسرحية ذات شأن يكتبها واحد من أبناء الجيل الجديد، كما قدمت- ربما لأول مرة في تاريخ المسرح المصري- نموذج البطل الإيجابي المكافح من أجل قيم المجتمع الجديد وطبقاته الدنيا، ولئن كان هذا النموذج يفتقر إلى الدقة والوضوح في تحديد خصائصه النفسية والاجتماعية، فما ذلك إلا لأن شخصية «البطل» المصري لم تكن قد تحددت تمامًا في هذه الفترة، سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الفن، فضلاً عن أن مؤلفها نفسه كان ما يزال في بداية الطريق في مجال التأليف المسرحي.

ومسرحية نعمان عاشور- فوق ذلك- من أوائل إرهاصات الواقعية الاشتراكية في الأدب المسرحي المصري، وقيمتها في هذا الأدب تذكرنا بقيمة «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي بالنسبة إلى الأدب الروائي، فكلا العملين كان رائدًا في بابه، وكلاهما صور البيئة الدنيا ورصدها في حالة حركة وعمل من أجل التغيير، وكلاهما يطرح الملامح الأولى للبطل الإيجابي - أهم معالم الواقعية الاشتراكية، هذا إلى تأثر كاتبيهما الذي لا شك فيه بأعلام الواقعية الاشتراكية.

---

(١) عن مسرحية «الحضيض» . انظر:

M. Gorky, Dramatical Works, Moscow, 1969, p, 168 .

بل إن ملامح المقارنة تتجاوز هذه المشابهة إلى ما يلحظ بين العملين من وشيجة الغلو في تأكيد الوظيفة الاجتماعية للأدب، والتركيز على أولوية المضمون باعتباره نقطة البدء الأساسية في التقييم والإبداع، وفهم شعار الالتزام فهمًا ميكانيكيًا بالربط بين الخلق الأدبي ونثريات التغير الموقوتة، وجميعها سمات قد تفضي إلى الاعتقاد بأن أدب هذا الرعيل- على الأقل في بداياته- لم يكن يعني العناية الكافية بالقيم الجمالية للتعبير الأدبي ونواحيه الصياغية.



الصفقة
وتجربة اللغة الثالثة

في صفحة تيار الحياة الأدبيـة الهادئ عودنا قطب المسرح المصري توفيق الحكيم أن يدفع بين الحين والآخر بما يحرك سكون هذا التيار، ويستـثير موجاته الراقدة، ولم تكن «الصفقة»- التي صدرت سنة ١٩٥٦م- استثناء من هذه العادة، فلقد بعثت حول لغة الحوار وقضايا الواقعية في المسرح جدلاً لم يخفت صداه حتى الآن.

ولقـد يكون مـرد ذلك - أولاً- إلى أن الكاتب حين رصـد من خـلال هذا العمل واقع الـقرية المصرية عـشيـة الثورة، حاول في نفس الوقـت أن يحقق- في مجال التـقنية المسرحيـة- مفهوم المسرحـية الريفية، فـجعل «الصفقـة» صالحة من الناحية الفنية البحتة للعرض في ساحـة صغيرة من ساحات القرية، دون أن يقتضي ذلك بالضرورة إقامة مسرح، أو خلق مؤثرات أدائية باهظة النفقات.

ثم إن هذه المسرحـية حين تناولت واقع الحياة في القـرية المصرية، لم تتناوله في وضع سكوني جـامد، فلم تقـدم صورة الفلاح المـصري في إطار السلبـية، أو القناعة بردود الأفعال، أو الخدر اللذيذ بتلك الأصباغ الوردية الزاهية، التي خلعتها مخيلة بعض كتاب الجيل السابق على الحياة الريفية. وبالمثل لم يعمد الكاتب- تحت إيحاء الشـعارات المطروحة- إلى افـتعال بطولة خـرافية تعـلو بالشخصـية وتطفئ سماتها الإنسانية، بل كان مقياسـه- في كل الحالات- واقعية اللوحة التي يقدمها، وواقعية النماذج التـي يرسمها، دونما تهوين أو مبالغة، فهـي نماذج تتحرك في غير صخب، تدرك سلبيات البيئة ومثالبها وتتـمرد عليها، ولكنها في تمردها تستشعر ما يستشـعره الإنسان من رهبة التبـعة والتردد إزاء العبء الثقيل، إنهـا- وقد خرجت

للتو من ظلمات الماضي- مـا تزال تعالج أغلال الخوف والوهم التي صفدتهـا حقبًا طويلة. تلك إنسانية الواقع دونما قصور أو إسراف.

صحيح أن تـوفيق الحكيم كان قد تعـرض بالنقد إلى قطاع الحياة الريفـية في أعمال أدبية سابقة، وعلى الأخص في مـسرحية «الزمار» (١٩٣٢) و«يوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٧)، غير أنه إذا كـانت هذه الأعمال «قد عمدت - كـما يقول المستشرق الأوربي بابا دوبولو- إلى كشف بؤس الفلاح دون الإيحاء بعد بأي أمل؛ لأن الكفاح العملـي ضد الشقاء والفقـر لم يكن قد بدأ بعد، فإن «الصـفقة» على النقـيض؛ إذ إنها تبين الفـلاحين وهم يصـارعون حـالتهم الاجـتمـاعيـة وتبشـر بالانتصار»[(١)] .

أما السبب الرئيسي الآخر الذي ترجع إليه أهميـة المسرحية فسبب فني، فلقد حاول الحكيم أن يقدم في «الصفقة» نموذجًا للغة الحوار المسرحي يمكن تسميته باللغة الثالثة، وهـي لغة وسط بين الفصحى والعـامية قصد بهـا المؤلف إلى حل مشكلة الازدواج اللغوي التي تواجه كل من يتـصدى للتأليف المسرحي أو القصـصي، كما قصـد بها إلى التقـريب بين طبقات الـشعب المصري وبين شـعوب الأمة العـربية، وذلك بتوحيد أداة التفاهم- اللغة- على قدر الإمكان[(٢)] .

وقد وضع المؤلف نصب عينيه مجموعة من الأهداف توخاها حين كتابته هذه المسرحية، فلقد أراد كـتابة مسرحية صالحة للتـمثيل والإخراج في أي مكان، فهي ليست في حاجة إلى مناظر ولا ملابس ولا خشبة مسرح، يكفي مجرد العرض في ساحة صـغيرة في أية قرية أو مـدينة. كذلك قصد المؤلف إلى أن يكون مـضمون

---

(١) الكسندر بابا دوبولو: توفيق الحكيم وعمله الأدبي، ملحق مسـرحية السلطان الحائر، القاهرة سنة ١٩٦٠م، ص٢٤٦ .

(٢) انظر: توفيق الحكيم: بيان، ملحق مسرحية الصفقة، القاهرة، ١٩٥٦م، ص١٥٨ .

المسرحية ديمقراطيًا ممكن الفهم بالنسبة إلى طبقات الشعب المختلفة؛ «ذلك أن جمهور المسرح - كما يقول الحكيم في ملحق المسرحية- بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في عهد النبع القديم. فالمسرحية اليوم تخاطب فئة من الجمهور ولا تخاطب الفئة الأخرى، لذلك كان من أهم المحاولات التي تغري بالإقدام- العمل على إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية، فلا يجد فيها المثقف إسفافًا، ولا يجد فيها الأمي تعاليًا»[١] .

وثمة غاية أخرى استهدفها المؤلف في مسرحيته، وهي أن يخلق دراما واقعية تمامًا لا يقصد بها إلى مجرد التسلية أو الإضحاك أو التطريب أو التفجيع الميلودرامي، بل تصور واقع الحياة في صدق، وتثير ذهن المتفرج إلى التفكير ورؤية العبرة في مصائر الأبطال، وافتقاد الأداء الواقعي هو السبب الأساسي في تخلف فننا المسرحي؛ «فالمسرحية التي اعتاد جمهورنا التصفيق لها إما أن تكون مضحكة مغرقة في الإضحاك بالنكات اللفظية والحركات المفتعلة والشخصيات الكاريكاتيرية، وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء بالكلمات المفجعة الجوفاء والمواقف التي تستجدي الدموع والتأثر السريع مجرد استجداء، وفي الحالتين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقي، فإذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا ونجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعي الذي لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء، ذلك النوع الذي يعرض عليه الحياة في حقيقتها والأشخاص في واقعهم، فإن هذه التجربة قد تملأنا أملاً في المستقبل»[٢] .

ولأن الغاية هي تصوير «الأشخاص في واقعهم» فإن المؤلف لا يبدأ من الفكرة كعادته في مسرحياته الذهنية، بل يبدأ من الشخصية وهي في حالة فعل، يبدأ منها وهي تمارس ما أسماه «الحياة في حقيقتها»؛ فسعداوي وابنه محروس، وعوضين وابنته

(١) السابق، ص١٥٠ .

(٢) السابق ص١٦ .

مبروكة، والإقطاعي الثري حامد بك أبو راجية، وحانوتي القرية الحاج عبد الموجود- كل هؤلاء يقدمون من خلال المشاركة الحية في ذلك الوضع الجديد الطارئ على حياة القرية: أرض في زمام الناحية تملكها الشركة البلجيكية وتؤجرها إلى الفلاحين، وحين تريد الشركة التخلص من هذه الأرض ببيعها فإن الفلاحين يقررون شراءها، ولكي يتمكنوا من جمع الثمن المطلوب- وهو باهظ- يضطر كل منهم إلى التضحية بكل غال ومرتخص، بغية دفع نصيبه من قيمة الأرض: تهامي يمد يده إلى المدخرات القليلة التي تحتفظ بها جدته لتهيئة أكفانها وجنازتها حين يحين أجلها، وسعداوي يضحي بالمبلغ الضئيل الذي يزمع تقديمه صداقًا لمبروكة بنت عوضين خطيبة ابنه محروس، أما الخطيبان فيوافقان طواعية على تأجيل زفافهما، حتى يساعدا أبناء قريتهما في شراء الأرض من الشركة البلجيكية.

ومن الإحساس بالخطر الذي يتهدد إتمام الصفقة يبدأ الموقف الأساسي الذي يتحرك منه الفعل المسرحي؛ وهو خطر متعدد الحلقات، لا يكاد الفلاحون يجتازون إحدى عقباته حتى تتمثل لهم عقبة أخرى، وفي ظل هذا الخطر الدائم يبرز معنى الإصرار المستميت من قبل الفلاحين على إنجاز الصفقة مهما اقتضى الأمر، ومن هذا المزج بين الشعور بالخطر والإصرار على تخطيه تولد شخصية القرية من جديد، ويولد معها ذلك السر الإنساني الذي يضفي على هذا العمل مذاقًا خاصًا ومتميزاً.

والحلقة الأولى من حلقات الخطر مادية، فرغم تضحيات الفلاحين وما بذلوه لإعداد المبلغ المطلوب، فإن ما جمعوه ما يزال دون الشروط المجحفة التي اشترطتها الشركة الأجنبية لإتمام الصفقة، والفلاحون معذورون حقًا، ولكن ممثل الشركة- المعلم شنودة- لايرحم، فهو لا تعنيه أحلام الفلاحين بالأرض، بل لا يعنيه الفلاحون أنفسهم إلا بقدر ما يدفعون، ولتذهب توسلاتهم وضراعاتهم أدراج الرياح:

شنودة: . . أنتم نسيتم الشرط الأهم، الشركـة لما أرادت أنها تصفي أملاكها في الزمام كانت ناوية تطرح الصفقة في المزاد!

عوضين: مفهوم. . وأنت الله يسترك مـانعت. . وتوسطت حتى قبلوا بيعها لنا بالتقسيط.

شنودة: قلت لـهم: إن الفـلاحين أولى من غـيـرهـم! . . أنتم أحق بأرض اشتغلتم فيهـا طول عمركم، خدمتم بأيديكم في طينها، وأخرجـتم للشركة خيرها من سنين وسنين. . قلت للخواجة المدير: اكسب فيهم الثواب ووزعها عليهم، كل واحد حسب مـقدرته، بالتقسـيط مع الفوايد واتركهم يخـدموا الأرض أحسن من الغريب، هم يصبح لهم ملك، والشركة ما تـتعرض لأي خسارة. . الخواجة المدير سمع مني الكلام وهز رأسه وقال: معقول.

الجميع: جميلك فوق راسنا العمر كله يا معلم شنودة.

شنودة: لكن أرجع وأقول الشرط الأهم!

الجميع: الشرط الأهم؟ خير إن شاء الله!

شنودة: «بقوة» لابد من دفع ربع القيمة مـقدمًا عن الزمام كله. . الشركة لا تعرف عـمرو من زيد. . هي لا يهمهـا فلان ولا علان. . المهم عندها تجهـيز ربع الثمن لمباشـرة الصفقة، يعني بالعـربي إذا تخلف واحد منكم فقط يفـسد الموضوع كله. . إلا إذا تحمل نصيبه غيره .

عـوضين: ومن منا تخلف؟ كل دار عندنا في الكفـر باعت مـا فيـها حـتى الصناديق الخشب والصواني النحاس.

سعداوي: تصـدق بالله! أنا دفعت لك يامعلم شنودة مهـر ابني محروس... واسأل عوضين قدامك. . اتفقنا على تأجيل دخلة بنتـه مبروكة على ابني محروس لحين ما تنتهي من حكاية الصفقة. . حصل؟

عوضين: حصل.. وأنا تصرفت في القرشين جهاز البنت وبعت الكم كيلة ذرة، ودبرت المبلغ.

سعداوي: العيال في إيدينا ياعوضين. لكن الأرض؟ الأرض في يد غيرنا والخوف عليها تروح للغريب»(١) .

وبين الرغبة والخوف يكتمل المبلغ المطلوب لدفع القسط الأول من ثمن الأرض، وهنا تظهر عقبة جديدة، وهي عقبة نفسية هذه المرة، يغذيها الخوف من الفشل، ويجسدها الوهم حتى تصبح بمثابة الحقيقة الواقعة؛ إذ تأتي الأخبار بأن الإقطاعي الثري حامد بك في طريقه إلى القرية، ويخمن الجميع سبب قدومه فلاشك أنه ينوي المضاربة على الأرض وشراءها من الشركة، وتبدو الصفقة وكأنها في مهب الرياح، وينتاب الجميع إحساس بالفزع المقرون بالإصرار، لدرجة أن يفكر بعضهم في قتل الإقطاعي الثري، على حين يقترح الآخرون جمع مبلغ من المال يقدم لحامد بك نظير تخليه عن الصفقة للفلاحين: «اعتبروا كأن كل فدان رفعت لكم الشركة ثمنه من عشرة إلى عشرين جنيه مثلاً.. والأرض بالطبع قيمتها تساوي أكثر، وأنتم أسياد العارفين.. يعني افرضوا الشركة رفعت سعر الفدان، واجمعوا فرق الثمن من بينكم وأعطوه لحامد بك، وقولوا له مع السلامة»(٢) .

غير أن حامد بك لا يستهدف النقود- أو الرشوة إذا أردت الدقة- فحسب؛ لقد راقت له من بين بنات القرية مبروكة بنت عوضين وخطيبة محروس، وهو يشترط للتخلي عن الصفقة موافقة والدها على أن تسافر معه للعمل خادمة في منزله بالقاهرة، وما الخدمة هنا إلا قناع لمآرب أخرى يخفيها الرجل. وعلى الفور يسقط في أيدي الفلاحين، فمع حرصهم على الأرض، هم يفضلون الموت جوعًا

(١) توفيق الحكيم، الصفقة، القاهرة، سنة ١٩٥٦م، ص١٣، ١٥ .
(٢) السابق، ص٥٠ .

على أن يضحوا بشرف مبروكة فخر بنات القرية، ولكن الفتاة نفسها تفض الإشكال بموافقتها على السفر مع الإقطاعي الثري، وعند وصولها إلى بيته تدعي المرض بوباء «الكوليرا»، وحين يبلغ الخبر مسامع السلطة تفرض الحجر الصحي على منزل حامد بك، وتضع الفتاة في المستشفى حتى تتأكد من سلامتها فتطلق سراحها، وخلال هذه الفترة الزمنية يتمكن الفلاحون من إتمام الصفقة مع الشركة، أما مبروكة فتعود إلى القرية عزيزة كريمة: أعانت أهل قريتها على امتلاك الأرض ولم تفرط في العرض.

وتغلب على المسرحية مسحة إنسانية فياضة، وتعاطف حميم مع قضية الفلاح المصري، وهي من حيث الفكرة والطريقة الفنية تنتمي إلى أفضل نماذج الواقعية النقدية في المسرح المصري، وإذا كانت مسرحيات الكاتب المبكرة تصور ما يعانيه الفلاح من مسكنة وفقر وإهمال، فإن «الصفقة» تخطو خطوة أبعد من ذلك، إنها تصور تكاتف الفلاحين ونضالهم من أجل الأرض، مؤكدة بهذا أن الإمكانية الوحيدة المتاحة أمامهم هي التضافر في سبيل تحقيق الصالح العام!

ولعل أبرز الآيات على هذه الحقيقة نموذج الفلاحة الشابة «مبروكة»، فهو نموذج شعبي واضح الأصالة، وهو يجسد كل سمات الشخصية المصرية دون مبالغة أو افتعال. إن صورة «مبروكة» هنا تختلف تمامًا عن صورة الفتاة النزقة التي طرحها الحكيم في مسرحية «المرأة الجديدة» (١٩٢٣)، كما تختلف عن صورة المرأة الضعيفة بفطرتها المتهيبة حمل المسئولية في مسرحية «النائبة المحترمة» (١٩٥٠). إنها على النقيض من ذلك، تتميز برحابة روحية ونفسية عميقة، وبإنكار بالغ للذات، وبشجاعة غير محدودة، وهذه الخصائص النفسية مجتمعة تضفي حيوية ووضوحًا على كل مظاهر شخصيتها وتبرز سلوكها وتصرفاتها إزاء الأحداث، فحين يجزع والدها لموافقتها على السفر وحيدة مع الإقطاعي حامد بك؛ مع ما في

ذلك من مخـاطر، إذا بها تطمـئن وساوسـه بلهجـة تنضح اعتدادًا وثقـة بالنفس: «والله ما تخاف على مبـروكة منه ولا من غيره، اتكلوا على الله وعلى. . . أنا لا صغيرة ولا عبيطة. . أنا أقوم بها وزيادة»[1] .

وليس صعبًا بعـد هذا استنتاج المغـزى الفكري الذي استـهدفت المسرحـية تأكيده، إنه الكشف عن المخـاض الاجتماعي الذي كان يحـدث في القرية المصرية عشية الثـورة، ورصد الواقع الريفي بكل أثقاله وسوآته؛ باعتـبار هذا الواقع السيئ أحد الأسـباب الرئيـسية الـتي فجرت الثـورة. وقد توسل الكاتب إلى هـذه الغاية بتوزيع دقيق للقوى الاجـتماعية في القرية والعلاقـات التي تحكم هذه القوى، ففي نفس الطرف الذي يقف فـيه الإقطاعي حامـد بك، يقف الحاج عـبدالموجود أكـبر أغنياء القرية وأكبر مرابيـها في الوقت ذاته، والحاج بمثابة «بنك محلي» لا يتردد في إقراض الفلاحين، ولكن بفوائد عالية، لا يردعه عن ذلك أنه شيخ، وأنه حج بيت الله ثلاث مرات، وأنـه – من بين كل أهل القرية- يعتـبر «حـارس بيت الآخرة». لقد جمع ثروته من عـمله كحانوتي، يقوم بدفن الموتى من الـفلاحين، ولكنه كان يتخذ من هذا العمل ذريعـة إلى تغطية جرائمه التي تنتهك حرمـة الموتى، فقد كان يسطو على الأكـفان عقب الدفن، ثم يقـوم ببيعـها من جديد: «الكـفن ما يغطي المتوفي غيـر ساعتين، أو غايتـه ليلة، وبعدها ينخلع من عليه، وينصـرّ ويسافر به الحاج بسرعة للبندر يبيعه للتاجر أو يرده، ويقبض ثمنه مع تنزيل بسيط»[2] ، وكأنه لم يقنع بالاحتيـال على الأحياء فأضاف إليه نبش قبـور الأموات! ثم ينكشف أمره فيكون حـسابه على أيدي الفلاحـين أنفسهم، الذين يسـتردون منه بالقوة مـا أخذه منهم بالحـيلة، «ومـا ناله من أموات البلد يـنفقـه على أحيـاء البلد» كـما تقـول المسرحية.

(١) المسرحية ص١١٠، ١١١ .

(٢) المصدر ذاته، ص١٤٩ .

الصفقة واللغة الثالثة:

لعل أهم سمات «الصفقة» من الناحية الفنية تلك اللغة الخاصة التي كتبت بها، وهي لغة سماها المؤلف نفسه «بالتجربة الثالثة»، ذلك أن ظاهرة الازدواج اللغوي قد خلقت بالنسبة للكاتب العربي إشكالاً هو في منتهى الحساسية والدقة، فهو بين أن يستغل في الحوار القصصي والمسرحي اللغة الفصحى، مع ما عسى أن يضفيه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدم العامية مع حداثة عهدها في الحوار القصصي والمسرحي، وعلى فقرها الشديد في الوسائل الفنية. ومن هنا تلك المحاولات الدائبة التي بدأت منذ أخريات القرن الماضي للاهتداء إلى أكثر الأشكال اللغوية ملاءمة للقصة والمسرحية، ومن هنا أيضًا قيمة «الصفقة» باعتبارها محاولة جادة على هذا الطريق، بل وبحسبانها ضمن أكثر المحاولات حظًا من التوفيق والنجاح كما يرى بعض النقاد.

أما الخصائص النطقية والجراماتيكية والمورفولوجية لهذه اللغة الثالثة، فيشير إليها الحكيم نفسه إشارة قد تكون موجزة، ولكنها توحي بمدى وعي واحتشاد الكاتب لهذه المحاولة، لدرجة يمكن معها القول بأن «الصفقة» تجربة لغوية في الفن المسرحي قبل أي اعتبار آخر.

يقول الحكيم في تعقيبه على هذه التجربة: «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد هو محيط الريف المصري. كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري؟ أشك في أن المشكلة قد حلت تمامًا، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، والفصحى إذن ليست هنا لغة

نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العـامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليـست مفهومـة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان.

كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحـيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقـه الأشخـاص ولا ينافي طبائعـهم ولا جو حياتهـم، لغة سليمة يفـهمها كل جـيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها- تلك هي لغة هذه المسرحية: قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتـوبة بالعامية، ولكنه إذا أعـاد قراءتها طبقًـا لقواعد الفصحى فـإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان، بل إن القارئ يسـتطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفي، فيقلب «القاف» إلى «جيم» أو إلى«همزة» تبعًـا للهجة إقليمه، فيجد الكلام طبيعيًا مما يمكن أن يصـدر عن ريفي، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح، فيـجد العبارات مسـتقيمة مع الأوضاع اللغوية السليـمة! إذا نجحت في هذه التجربة، فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغـة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية، وثانيـتهما - وهي الأهم- التقـريب بين طبقات الـشعب الواحد، وبين شـعوب اللغة العـربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن»[١] .

وبغية خلق هذه اللغة الثالثة يستـعين الكاتب بمجموعة من الوسائل اللغوية؛ منهـا ما يتـعلق بالنطق، ومنهـا ما يخص القـواعد، ومنهـا ما يرجع إلى المعـجم وخصائص الألفاظ والمعاني.

ففـيما يخص النطق والكتـابة حاول المؤلف أن يمحو- إلى حد مـا- الفوارق للنطقية التي تميز الفصحى عن العـامية، عن طريق تلقيح الأولى بعدد من الأشكال النطقية العامية، ومن هذا القبـيل صوت «الظاء» الذي ينطق أحيانًا «ضادًا» في مثل

(١) توفيق الحكيم، بيان، ملحق الصفقة، ص ١٥٧، ١٥٨ .

كلمة «عضمة» (عظمـة)، وصوت «الذال» الذي ينطق «دالاً» في مثل جملة «ندبح الدبيحة» (نذبح الذبيحة)، أما «الهمـزة» التي تختم الكلمة بعد حركة ممدودة طويلة فتسـقط في كلمة مثل «العشا» (العـشاء)، وعدا ذلك كله فإن المؤلف يركـز تركيزاً أساسيًـا على نطق بعض الأصوات نطقًا عامـيًا، رغم كتابتهـا في النص في صورة فصيحة، فحرف «القاف» مـثلاً يكتب كما ينطق في الفصحى، ومع ذلك يمكن أن ينطق كما ينطقه العامة في دلتا مصر.

أما على المسـتوى الجـراماتيكي، مسـتوى القواعـد والتراكـيب، فإن الحكيم يتجنب تلك الصيغ التي تؤكد الفروق بين العامية والـفصحى، فلا يستخدم- مثلاً- أسـماء الإشـارة ولا أدوات التأكـيد، وكـلاهما مما يتـسع البون فـيه بين العـاميـة والفصحى، وفي كثير من الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهود في العامية، فنراه يكتب : «الحكاية تعـقدت من جديد»، «الشـغلة عطلت»(١) ، بـدلاً مـن : «تعقدت الحكاية من جديد»، و«عطلت الشغلة».

كذلك يستخدم المؤلف صيغ الزمن المألوفة في العامية مثل: «الغاية ما»، «الحد ما»، «ساعة ما»، و«وقت ما»، «يوم ما». أما «أن» المصـدرية التي يكثر استخدامها في الفصحى فيهملها المؤلف تمامًا، مـستخدمًا الجمل دون رابط مصدري، ومن ثم نقـرأ في الحـوار مثل هذا الـتركـيب: «على شـرط لا نكلمـه هناك ولا نفـتح له سيرة»(٢) . كذلك لا يلتزم الكاتب بأدوات الاستفهام المعهودة في الفصحى، مكتفيًا للدلالة على استـفهامـية الجملة بالمـوقف والتنغيم، فإذا كـان المقام مقـام نفي فإن الكاتب يقنع من بين أدوات النفي الكثـيرة بأداتين يشيع استـخدامها في الفـصحى والعامـية على حـد سواء، وهمـا «ما»، «لا»، دون أن يسـتخدم مع ذلك النـهاية العامية لحالات النفي «ش».

(١) المسرحية ص٣٠ .

(٢) السابق، ص٥٨ .

أما فـيما يتعلق بـالمعجم اللغوي، فإن «الحكـيم» يدخل في إطاره كلمات كثيـرة فصيحـة الأصل، ولكن الأدباء يتجنبونهـا في النثر الفني العالي، نتـيجة استهـلاكها وشيـوعها في العامـية، مثل: الزمام، الفلوس، حـط، راح، قعد، غيط، وما أشبه، وكثيرًا ما يستخدم كلمات فصيحة المنشأ، ولكن في غير معناها الفصيح؛ وكـثيرًا أيضًا ما يلجـأ إلى أنماط تعبيرية وأمثـال وحكم هي من صميم التراث الشعبي، فينقلها بحذافيرها مترجمة إلى المعادل الفصيح لها، مثل: «يظهر إنك فـاهم الفـولة»، للدلالة على فـطنة المخـاطب إلى مـعنى ليس من السـهل إدراكه، و«الكعكة في يد اليـتيم عجب» للدلالة علـى استغراب الشيء من غـير معدنه، ولاشك أن هذا وأمثـاله يضفي على العمل المسرحي ولغته روحًا شـعبية ونبضًا محليًا صميمًا.

ولعل خيـر نموذج يشيـر إلى هذه الخصائـص اللغوية على تنوعـها هو ذلك الحوار الـدائر في المشهـد المسرحي الأول بين الفـلاحين من جهـة، والمعلم شنودة الصراف من جهة أخرى:

الفلاحون «يلحون»: ندبح الدبيحة يامعلم شنودة؟

شنودة «وهو منهمك في فحص الورقة»: صبركم عليّ.

الفلاحون: كلنا دفعنا يامعلم شنودة.

شنودة «صائحًا»: حلمكم.. لحين مراجعة الكشف..

الفلاحون «يزومون»: آه من الكشف.. ومراجعة الكشف!

شنودة: طبعًا.. مـراجعة الكشف شيء لابد منه.. لابد أمـر على الأسماء كلها.. وأحصر المبالغ المدفـوعة.. وأنا سبق نبهت عليكم: إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل!

عوضين: حصل وسبق قلت بعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الدبيحة ونحضر الغوازي والمزمار، ونعملها فرحة العمر.

سعداوي: كل شيء جاهز.. الغوازي والمزمار والعجل والسكين.. حتى التعليقة نصبناها قدامك.

الفلاحون «بجوار التعليقة»: ندبح الدبيحة؟

شنودة: وآخرتها ياناس؟ الدبيحة! الدبيحة! قلت لكم: اصبروا عليّ أراجع، أمهلوني دقيقة.. العجلة من الشيطان»[1].

ولقد يتبادر إلى الذهن حين قراءة هذا النموذج وأمثاله أن «الصفقة» قد كتبت بلغة أدبية فصيحة تمامًا، وهي على أية حال وجهة نظر شاعت على أقلام بعض الدارسين، بيد أنه إذا صح اعتبار المفردات ذات أصل فصيح، فإن البناء التركيبي في لغة «الصفقة» كثيرًا ما يشي بأساليب اللغة العامية وطريقتها في النظم والأداء، بل إنه أحيانًا يكون أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى.

ورغم أن الحكيم قد استهدف بمسرحيته خلق لغة «يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم»- كما يقول في تعقيبه المشار إليه آنفًا- فإن الحقيقة التي لا تقبل الشك أن فهم لغة المسرحية والتجاوب معها لا يُتاح إلا لمن يستطيع الوعي بالفصحى والعامية معًا، كما أن بها من الإيماءات المحلية ما قد يعوق طموح الحكيم إلى جعل هذه التجربة أساسًا لما توخاه من «توحيد أداة التفاهم» بين طبقات الشعب الواحد، بل وبين الشعوب العربية على تنوعها.

ومن ثم يمكن القول بأن قضية العثور على لغة موحدة للحوار المسرحي مازالت مطروحة، وآية هذا أن تلك اللغة الثالثة التي توسم فيها الحكيم علاجًا

(١) المصدر نفسه، ص١١، ١٢.

شافيًا لكل مشاكل الحوار المسرحي لم تجد حتى الآن من ينسج على منوالها، بل إن الكاتب نفسه لم يـعد إليها في أعمـاله التالية، وإن كان هذا جمـيعه لا يغض من قيمة التجربة، باعتبارها إحدى الخطوات الرائدة في هذا الطريق، ولصاحبها- مهما كانت النتائج- فضل المحاولة.



مسرح المقاومة

نريد بمسرح المقاومة تلك الأعمال الدرامية التي عبرت عن روح التصدي الوطني لقوى العدوان على اختلاف ألوانها ومصادرها، ثم نزيد هذا المفهوم تحديداً فنقصر اختيارنا هنا على «اللحظة الحرجة»- إحدى المسرحيات التي ولدت غداة مؤامرة الغزو الثلاثي لمصر سنة ١٩٥٦م، باعتبارها من أكثر النماذج نضجًا، ومن أشدها تمثيلاً للخصائص الفكرية والفنية التي عرف بها مسرح المقاومة في أدبنا المعاصر.

وربما أمكن تسمية مثل هذا النمط الدرامي بالمسرحية الوطنية، غير أن هذه التسمية لا تكون مانعة إذا أخذنا في الاعتبار أن التراجيديا الاجتماعية والمسرحية الريفية يحملان كذلك نبض الوطن، ويعكسان قضاياه وهمومه ومشاكله، ومن ثم كان الأوفق التعبير بمسرح المقاومة، لرواج هذا المصطلح في الآداب العالمية، ثم لأن نماذجه تولد عادة في وهج المعركة، وتحت ظل الرفض الشعبي القاطع للاحتلال وقواته الزاحفة.

ولمسرح المقاومة تراث لا بأس به في الآداب العالمية، ومن أقرب نماذجه مسرحيات الكاتب الفرنسي الشهير «جان بول سارتر» في مقاومة قوات الاحتلال الألماني أثناء الحرب العالمية الثانية. وقبله وضع المسرح السياسي السوفيتي بذرة هذا النمط المسرحي ونماها، مع فارق أن المقاومة في هذه الحالة كانت متجهة إلى أعداء الثورة، بينما هي عند سارتر متجهة إلى أعداء الوطن إجمالاً. ولهذا الجنس المسرحي قواعده وأصوله الجمالية ، كما أن له قضاياه وهمومه الفكرية التي تتركز- باختصار- في «تعميق المفاهيم الاجتماعية والسياسية»(١) . ورغم القيمة السياسية

---

(١) انظر:

L. Tamashin, Soviet Theatre, Moscow, 1961, p. 23 .

والتربوية لهذا الضرب من المسرحيات فإنه في بداياته كان هابطًا من الناحية الفنية بسبب المباشرة وعدم تغلغل الفكرة داخل النسيج الدرامي للمسرحية، واللجوء بدلاً من ذلك إلى تقريرها وضرب الأمثلة عليها.

وتعتبر مسرحية «اللحظة الحرجة» ، التي كتبها القصاص والمسرحي يوسف إدريس من أبرز النماذج الدرامية التي تناولت موضوع المقاومة. وقد نشرت سنة ١٩٥٨م مع مقدمة للمؤلف يحدد فيها مفهومه للمسرح ووظيفة العمل المسرحي، كما يشرح الظروف التي كتب فيها مسرحيته هذه.

يقول الكاتب في هذه المقدمة: «الواقع أني كتبت هذه المسرحية لكي تمثل، ولم أكتبها لكي تقرأ، وقد ترددت كثيرًا قبل نشرها، فالكلمة حين تراها العين غيرها حين تسمعها الأذن، والكلمة حين ينطقها كائن حي منفعل، غيرها حين تبدو هادئة راكدة على الورق، والحوار حين يقرأه الشخص وحيدًا غيره حين يسمعه في حضرة جمهور، فمئات الأشخاص حين يجتمعون في مكان واحد يفقد كل منهم ذوقه الفردي ويتكون لهم إحساس عام مختلف تمامًا، إحساس الجماعة البشرية التي قد تنفعل بما لا ينفعل له الفرد، والتي قد تقهقه ضاحكة لما لا يبعث في الفرد إلا مجرد الابتسام. وصحيح أن هذه ليست أول مرة ينشر فيها نص مسرحي قبل تمثيله، أو تنشر فيها مسرحيات في كتب، ولكني أعتقد أن معظم تلك الأعمال كتبت أصلاً لكي يقرأها القارئ، وعلى هذا كان نشرها في كتاب أصلح وسيلة لنشرها، أما النصوص المسرحية التي كتبت لتمثل فنشرها يعد مغامرة؛ لأنه يتطلب من القارئ جهدًا أكثر مما يتطلبه قراءة رواية أو قصة أو مقالة»[1] .

هذا الفهم الموضوعي لوظيفة النص المسرحي، والنظر إليه باعتبار أنه يكتب أصلاً ليمثل على خشبة المسرح وليس لمجرد القراءة، يختلف إلى حد كبير عن فهم

(١) يوسف إدريس، مقدمة «اللحظة الحرجة»، الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٨، ص٦، ٧ .

كتاب الجيل الأكبر لوظيفة المسرحية، ولنتذكر هنا قول توفيق الحكيم في «زهرة العمر»: إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة، ليقرأ على أنه أدب وفكر»[1] .

وواضح أن وجهة نظر يوسف إدريس في هذه الناحية أقرب إلى المفهوم السليم لمعنى المسرح ووظيفته، ومن قبل لاحظ الناقد الراحل الدكتور محمد مندور أن فكرة الحكيم عن المسرحية المقروءة ليست صحيحة من الناحية الفنية، وما ساقه إليها إلا كبرياء الفنان في فترة من فترات حياته؛ لأن «الأدب المسرحي كله ومنذ أقدم عصوره حتى اليوم مقترن بالتمثيل، ونفث الحياة في النص الأدبي بواسطة التمثيل هو الذي يعطي هذا النص كل قيمته، بل إن القارئ نفسه لا يستطيع أن ينفعل عند قراءة المسرحية ويستوعب كافة معانيها إلا إذا تخيلها ممثلة أمامه وهو جالس في مقعده»[2] .

وتفيدنا مقدمة الكاتب الآنفة الذكر في فهم طبيعة مسرحية «اللحظة الحرجة»؛ إذ ربما كانت كتابتها أصلاً للتمثيل ذات صلة بنوع الصراع الدرامي ودرجة إقناعه، فهو صراع واقعي حي، وهو لا يدور حول مسائل تجريدية أو ذهنية، بل ينشأ ويستمر نتيجة اختلاف الإرادات والأفعال إزاء وضع له أبعاده الوطنية والاجتماعية، ويعكس- على وجه الخصوص- مواقف قطاعات الطبقة الوسطى من هذا الوضع الناجم: تجاه العدوان ماذا يرى وكيف يتصرف سعد، الشاب الجامعي المثقف الذي تخرج في كلية الهندسة؟ ماذا يرى وكيف يتصرف مسعد، شقيقه العامل البسيط الذي يساعد والدهما في إدارة ورشة صغيرة للنجارة؟ ثم إلى أي مدى تتفق مواقفهما أو تصطدم بمواقف الوالدين الشيخين: الحاج نصار، والأم هنية؟

(١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٢٣٩ .

(٢) د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص١٩ .

نحن مع بداية الفصل الأول في مدينة بورسعيد عشية الغزو الثلاثي. سعد ووالدته طرفا حوار عاصف تتطاير فيه الكلمات ساخنة كثيفة مثقلة بالمشاعر: الابن ينضم إلى فرق المقاومة التي تتدرب على حمل واستخدام السلاح تأهبًا لصد العدوان، والأم وجلة تخشى عليه الموت في ميدان القتال، وتحاول صرفه عن مواصلة التدريب بشتى الوسائل، بالضراعة حينًا، والنقاش حينًا، والأثرة حينًا ثالثًا، فحين يحاول سعد إقناعها بأن البلد معرض للعدوان ولابد له ممن يدافع عنه، تجيبه بأنه إذا كان لابد من أن يموت أحد دفاعًا عن هذا البلد، فليكن هذا «الأحد» من أبناء الآخرين، وليس ابنها هي، فقد ربته الأسرة وضحت في سبيل تعليمه، وهي ليست على استعداد لأن تفقده تحت أي شعار!!

إن منطق الحرص - المفهوم طبعًا من قبل الأم- ينضاف إليه منطق الرؤية الخاطئة من قبل الأب نصار، فهو يكتفي من درء الخطر بتهوينه، وحجته في إقناع ابنه لا تتجاوز الادعاء بأن التهديد بالعدوان ليس جديًا، وكلا المنطقين- كما هو بين- ينبعث عن مشاعر الأبوة والأمومة، أكثر مما يصدر عن بصر سليم ورؤية دقيقة، ومن مقابلتهما معًا- من ناحية- بمنطق الابن سعد- من ناحية أخرى- يتكون ما يعرف في النقد المسرحي «بالموقف الأساسي»، الذي تنفعل به الشخصيات في البداية سؤالاً خجلاً يتعثر على الشفاء: الأسرة أم الوطن؟ البيت الصغير أم البيت الكبير؟ ثم تنتهي به صراعًا ضاريًا بين الإحساس بمسئولية الذود عن تراب هذا البلد ممثلاً في سعد، وبين قوة الشعور بالرابطة الأسرية وعاطفة حب الأبناء ممثلة في الوالد نصار والأم هنية، وينتهي الفصل الأول وقد تحقق ما كان يتنبأ به سعد من أن الحرب وشيكة الوقوع، فقد هجمت إسرائيل على سيناء.

وفي الفصل الثاني يبلغ الحدث المسرحي ذروته، ونرى الموقف الذي طرحه المؤلف في الفصل الأول يتأزم ويتعقد، فقد وجهت فرنسا وإنجلترا إنذارهما المشهور

إلى مصر، وأصبح واضحًا حجم المؤامرة، ومن ثم نرى سعد وصديقه سامح يتفقان على السفر إلى الجبهة للاشتراك في صد العدوان، ويكتم سعد عزمه على السفر حتى لا يعلم به والداه فيمنعاه، ولكنه لا يرى حرجًا في أن يفضي به إلى أخيه «مسعد» الذي يبارك نيته ويشجعه على الرحيل، ويدور بينهما حوار نفهم منه أن سعدًا رغم اقتناعه بقضية الوطن وحتمية المقاومة مازال قلبه يحس خوفًا دفينًا مثلث الزوايا: خوف من الجبن في آخر لحظة، وخوف من الموت، وخوف من غضب الوالدين.

وعند منتصف الليل، وفي اللحظة التي يتأهب فيها سعد لمغادرة البيت والسفر إلى الجبهة يصحو الوالدان على حركة غير عادية في البيت، ويفاجآن بسعد وهو يرتدي ملابسه العسكرية، وتتجدد محاولات الأب والأم لمنع ابنهما من الذهاب إلى الميدان، كما يتجدد النقاش بين سعد وأبيه حول ضرورة اشتراكه في المعركة: الأب يرى أن على كل إنسان أن يدافع عن نفسه حالة تعرضه للعدوان مباشرة، وبيتهم لم يتعرض بعد لمثل هذا العدوان، وسعد يرى أن الوطن هو البيت الكبير الذي يضم كل المصريين، وعلى كل إنسان واجب الدفاع عن هذا البيت الكبير، وإذا كانت أسرته لم تتعرض بعد لهذا العدوان، فإنها لا محالة ستتعرض له إذا تذرع الجميع بالتواكل:

سعد: النهاردة بلدنا في خطر. . أيوه خطر صحيح، ولازم ندافع عنها.

نصار: تدافع عن مين يابني؟

سعد: عنا كلنا. . عنك. . عن أخويا مسعد. . عن جيراننا. . عن أمي. . عن قرايبنا وأصحابنا وعن كل المصريين. . عن أهل بلدنا وأهل إسكندرية وحلب وكل واحد يقول أنا عربي.

نصار: ما حدش يابني بيموت عن حـد، كل واحد بيدافع عن نفسه وبس، ويدافع لما يكون حد مهاجمه.

سعد: أمال لما المسألة كده كنت بتتـعب وتجوع وتخاطر بحياتك علشاننا ليه؟ ما قلتش ليه ساعتها إن كل واحد مسئول عن نفسه؟

نصار: هو أنتم أغراب عني يابني، دانتم عيلتي وأولادي. . أنتم أنا.

سعد: بس النهاردة لازم أكون ابن مصر»[1] .

ويلجأ الأب إلـى الحيلة؛ فيـتظاهر بالاقتنـاع بمنطق الابن، ولكنه يطلب منه الانتظار قليلاً في حجرته حتى يرتدي مـلابسه، ويذهب لوداعه على محطة القطار الراحل إلى الجـبهـة، وفي غفلـة من الابن المنتظر يغلق الوالد باب الحـجرة عليـه بالمفتاح، ولا تفلح رجاءات سعد إلى أبيه أن يفتح الباب، ويفوت ميعاد القطار.

وفي الفصل الثالث والأخير ترى بورسعيد وقد أخذت طائرات العدو تقصفها من الجو، ونرى بيوتها وقـد أصبحت أكوامًا من التراب بعـد أن احتل العدو معظم أجزائها، بينما سعد مايزال حبـيس حجرته، ووالده نصار لا يصدق ما ترى عيناه، فقـد تحقق وعيـد الأعداء الذي كـان يظنه مجرد تـهديد أجوف، وأخـذت الحرب تقترب من بـيته هو بعد أن كان يظن نفـسه منها بمنجاة، ولكن بـدلاً من أن يدفعه ذلك إلى التخلي عن فلسفته السلبية والاشتراك بأسرته في المعركة، نراه يتشبث أكثر بالحرص على حـياته وحيـاة أسرته، بل نراه يجزع أعظم الجـزع حين يعلم أن ابنه الآخر «مسـعد» قد ترك البيت وذهب للاشـتراك في المعركة؛ وحين يعـود إليه هذا الابن سليمًا إلا من جـرح صغير في ذراعه يفرح أشد الـفرح؛ لأن أسرته مازالت بأكـملها لم يقـتل منها أحـد برصاص الأعـداء: «الحمـد لله. . الحرب دي كلـها

(١) اللحظة الحرجة، ص ٧٤، ٧٥ .

والأولاد الاثنين تحت باطي، آدي سعد وآدي مسعد.. رجالتك تحت سقفك يانصار.. ألف حمد لك يارب»[1].

ولكن.. في تلك اللحظة التي يحس فيها نصار بأنه نجا وأولاده من آثار الغزو، في اللحظة التي يشعر فيها بالأمان المطلق، يقتحم عليه البيت الضابط الإنجليزي جورج، ويطلق عليه نيران مدفعه الرشاش فيصيبه إصابة قاتلة، وحينذاك تسقط غشاوة الزيف التي كانت تحجب عنه رؤية الحقيقة القاطعة، ويؤمن أنه كان مخطئًا في تصوره بأن العدو لا يهاجم إلا من يهاجمه، وأنه كان عليه منذ البدء أن يدرأ العدوان عن الآخرين حتى يدرأه عن نفسه، وبكلمة واحدة يصل إلى التسليم الكامل بهذه البدهية، وهي أن الوطن أغلى من كل شيء، حتى الأولاد والأسرة: «إديني وخلي الدم يسيل كمان.. ما له دم أسود كده ليه؟ الدنيا كلها سودة.. أنا عميت.. أبدًا.. بيتهيأ لي أني فتحت.. بس ياخسارة بعد فوات الأوان.. بقى ما تفتحش إلا على رصاصة يانصار؟ تستاهل!! الأعمى هوه اللي ما يشوفش عدوه، وأنا عشت طول عمري أعمى، ودلوقت بس فتحت»[2].

هذا التحول الذي طرأ على موقف نصار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، يشبه تحولاً من نفس الدرجة والنوع طرأ على ابنه «سعد»، فلقد ظل سعد مستسلمًا وراء الباب المغلق، وقد كان بإمكانه أن يدفعه دفعة بسيطة فيتحطم، ولكنه لم يفعل ذلك؛ لأنه لم يكن قد تخلص تمامًا من رواسب الخوف والتردد والسلبية، وقد وجد في الباب المسدود ذريعة يبرر بها موقفه أمام ضميره، ولكنه حين يرى أباه صريعًا برصاص المعتدي يتحول تحولاً جذريًا، ويشعر بأن على كاهله يقع واجب الثأر لآلاف الآباء الذين راحوا ضحية العدوان، وبدفعة من كتفه يفتح الباب المغلق، وبطلقة من مسدسه يصرع الضابط الإنجليزي الذي قتل أباه، ويصرع معه

(١) السابق، ص١٠٦، ١٠٧ .
(٢) السابق ص١١٨ .

بقايا الضعف والحيرة التي كانت تقعده، ثم ينطلق للاشتراك في المقاومة، مردداً تلك الكلمات التي تختتم المسرحية: «أول مرة أحس أني راجل أقدر أحارب مليون.. أنا مش ح أخاف. الدم ده دم أبويا. كل ما أشوفه ح أغضب، وكل ما أغضب ح اضرب، تعالوا يا كلاب، وحق أبويا الشهيد»[1].

تلك هي الخطوط الأساسية لتطور الصراع الدرامي في «اللحظة الحرجة»، تعكس مواقف الطبقة الوسطى إزاء العدوان، وتصور - على الأخص- موقف المثقف المصري الذي ينتمي إلى هذه الطبقة، والذي يتشدق بمبادئ يجبن عن تنفيذها حين تحين اللحظة الحرجة، ولا يخرج عن جبنه حتى يصاب في نفسه أو فيمن يحبهم إصابة مباشرة.

وعلى النقيض من سعد- خريج الجامعة الحائر بين واجب المقاومة ومحاولات والديه صرفه عن الاشتراك في المعركة- نرى المؤلف يصور أخاه النجار البسيط «مسعد» «بطلاً بفطرته وصدق إحساسه وإيمانه بالعمل»[2]؛ فعلى حين يتعلل سعد بالباب المغلق- الذي نكتشف في نهاية المسرحية أنه ظل مفتوحًا طول الوقت؛ لأن قفله مكسور- نرى مسعد إيجابيًا غير متردد، لا يعبأ باعتراضات أمه وأبيه، ولا يسمع غير نداء بلده، بل إنه ينطلق إلى الاشتراك في المعركة دون أن تكون له خبرة سابقة بالتدريب العسكري، ويعود إلى البيت جريحًا، ولكن فخوراً بأنه أدى واجبه تجاه وطنه.

هذه المقابلة التي يقيمها المؤلف بين هذين النموذجين ليست مصادفة؛ لأنها تضع أيدينا على مفتاح مهم من مفاتيح المسرحية، ويمكن أن نصوغ هذه المقابلة على النحو التالي: هل البطل هو من يملك مبادئ يجبن عن تنفيذها ساعة الجد؟

(١) السابق ص١٣٧ .

(٢) انظر: الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط٣، ص٦٦٨ .

أم أنه ذلك الإنسـان البسيـط الإيجابي الذي يقـترن في ذهنه المبـدأ والفعل اقـترانًا عضـويًا متكـاملاً؟ وبعبـارة أخرى: هل الـبطل الذي يمثل قوة الفـعل في اللحظة الحرجة هو سعـد أم مسعد؟ ولاشك في أن المسرحية قـد أجابت عن هذا التساؤل بوضوح تام، حين مثلت مسعد إنسانًا عفويًا في تصرفه، منطقيًا في أقواله وأفعاله، قادرًا على الاختيـار والتضحية حين يكون عليه أن يختار وأن يضـحي، أما «سعد» فيظل حتى النهاية يعاني من الفجوة بين القول والتنفيذ!!

والبناء الدرامي في المسرحـية يسير وفق القـواعد التقليدية المعروفـة في النقد المسـرحي[1] ، فالمؤلف في الفصل الأول يطرح الموقف الأسـاسي ممثلاً في صراع سعد مع أسـرته حول الاشتراك في المقاومة، وفي الـفصل الثاني يطور هذا الموقف بعزم سعـد على السفر إلى جـبهة القتال وتصـدي أبيه لهذه الرغبـة، وفي الفصل الثالث يبلغ الحدث المسرحي ذروته الدرامـية حين تقع الكارثة بمصرع الأب على يد المعتـدين، ثم تأتي النهايـة أو الحل بانطلاق سعد للاشـتراك في المقـاومة، تبـاركه دعوات أمه التي آمنت أخيرًا بأن الدفاع عن مصر هو واجب الجميع.

غير أن المؤلف قد أعاق حركـة الحدث المسرحي في الفصل الثالث، حين صور لنا «جورج» الإنجليزي إنسانًا يقظ الضمير، يملـك من المشاعر الإنسانية ما يجعله يندم أشد الـندم؛ لأنه قتل «نصـار»، ويحس بالألم ؛ لأنه اشتـرك في اغتـيال المصـريين الأبرياء، فمع أن هذه الصـورة قد أكدت الحقيـقة القائلة بأن الحرب العدوانـية يشنها الحكام وتصلى بنارها الشعوب، إلا أنها من ناحية أخرى قد أضفت طابعًا إنسانيًا على جنود المعتدين، وجعلتنا نتعاطف مع «جورج» أكثر مما جعلتنا نسخط عليه.

أما فـيما يخص لغة الحـوار في المسرحيـة فهي العاميـة المستخدمـة في مدن مصر، وبالذات مدن الوجه البحري، ولكنها مع ذلك تتفاوت في درجة عاميتها من

---

(١) انظر لهذا كتاب: فولكنشتاين الآنف الذكر، ص ٣٧ وما بعدها.

شخصية إلى أخرى، طبقًا لثقافة كل شخصية ومستوى تفكيرها، غير أن الجديد حقًا في هذه المسرحية هو أن المؤلف في بعض مواقف الفصل الثالث جعل الحوار يدور بالعربية الفصحى، وذلك حين تكون الشخصية المتحدثة شخصية أجنبية، فالضباط الإنجليز يتحدثون فيما بينهم بالفصحى، و«جورج» حين يخاطب «نصار» أو طفلته «سوسن» يخاطبهما بالفصحى، وهذا أمر طبيعي؛ لأن استخدام العامية بالنسبة للأجانب يبدو غير منطقي، فضلاً عن أنه غير ضروري من الناحية الفنية؛ لأن الغاية المتوخاة من استخدام العامية في الحوار هي تعميق الإحساس بواقعية الشخصية عن طريق واقعية اللغة التي تتحدثها، وهو أمر غير وارد بالنسبة إلى الشخصية الأجنبية، فالأوفق في هذه الحالة استخدام اللغة الأدبية، التي تبدو آنئذ وكأنها لغة «محايدة» يمكن أن يتحدث بها الأجنبي، دون أن نشعر بمفارقة كبيرة بين الشخصية ولغتها.

❁❁❁

تلك – في إيجاز– صور عامة للمسرحية المصرية في العقد السادس من القرن العشرين، اعتمدنا في تكوينها على النموذج، أكثر مما اعتمدنا على السرد التاريخي، الذي– وإن تضمن عنصر الاستقصاء– قد يفتقر إلى جمالية التذوق، ولقد ينهض استكناه النص وتحليله في الدلالة على تطور الظاهرة بأكثر مما ينهض به أسلوب الحصر والتعقب التاريخي المحض، ومع ذلك يمكن القول بأن الصورة المكونة لم تغفل هذه الناحية الأخيرة تمامًا، لأن النماذج التي قدمت قد تم اختيارها على أساس تمثيل أهم التيارات المسرحية في هذه الفترة، كما قصد بها إلى تلمس الظواهر الجديدة في أدبنا المسرحي، سواء بالالتفات إلى مصادر مستحدثة للتجربة المسرحية، أو بمحاولة الاهتداء إلى أمثل الطرق للتغلب على مشكلات الصياغة الدرامية.

ثم إن هذه النماذج تتفق جميعًا في سمة تكاد تكون قاسمًا مشتركًا بين معظم أعمال هذه الحقبة، نعني بذلك تحري الواقع والالتزام الاختياري بقضاياه وهمومه، فهي لا تبدأ من الفكرة شأن المسرح الذهني في الثلاثينيات، بل تبدأ من الواقع، وهي إذ تبدأ منه لا تنتهي بتجريده، بل تظل - غالبًا- في علاقة تفاعل مستمر معه، تتأثر به الشخصية في تطورها وتؤثر فيه، تخضع له فيسهم في تشكيلها، وتتمرد عليه مرة أخرى فتساعد بدورها في صياغته وإعادة تشكيله، وفي كلتا الحالتين نجد أنفسنا إزاء طريقة جديدة في معالجة الواقع ونقده، فعلى حين كانت المسرحية المصرية في الثلاثينيات والأربعينيات تتوجه بالنقد إلى عيوب جزئية في النظام الاجتماعي أو سلوك الأفراد وطبائعهم، تراها من خلال النماذج المقدمة توجه كل اهتمامها إلى نقد النظام الاجتماعي ككل، وكذلك إلى نقد الفئات العريضة من المجتمع، ولا تقنع بتصوير أزمة الفرد ورصد توتراته الخاصة، حتى تجعل من هذه الأزمة وتلك التوترات إيحاء أو نتيجة لأزمة مماثلة في الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية.

صورة البطل في المسرحية المصرية:

وقد ارتبط تطور العنصر النقدي بتطور الشكل الفني للمسرحية المصرية، فأصبح العمل الدرامي لا يدور حول محور وحيد فذ، هو محور البطل الفرد، وبدلاً من البطل الواحد أضحت البطولة تنعقد لعدد غير قليل من الشخصيات، تتقارب فيها الرءوس والوظائف الفنية، حتى يغدو الاحتكام إلى حجم الدور لتحديد بطولة الشخصية ضربًا من الخداع، ولعلنا لم ننس بعد تلك المقارنة السريعة التي عقدناها بين شخصيتي الشقيقين في «اللحظة الحرجة» على اختلافهما في الثقافة، وفي التكوين وفي حجم الدور الذي ينهض به كل منهما.

ولم تقف المسرحية المصرية عند حد تصوير ممثلي قمة الهرم في المجتمع البائد، مجتمع ما قبل الثورة، بل حاولت - ربما لأول مرة- تخطيط بعض ملامح

«البطل الإيجابي»، ممثل الجديد. لقد قدمت لنا بجوار صورة رجائي الأرستقراطي المنهار صورة عزت الفنان الذي يرسم بألوانه القسمات الأولى في وجه مصر الجديدة، وقدمت بجوار- أو بالأحرى مقابل- الإقطاعي المرتشي حامد بك، صورة مبروكة، الفلاحة المناضلة من أجل الأرض، بوعي فطري ورحابة نفسية غير محدودة، وفي كل هذه الحالات أو الصور لم تكن الشخصية تقنع بالدلالة على ذاتها فحسب، بل كانت نموذجًا يستقطب النمط الذي يمثله، أو الفئة التي ينتمي إليها، أي أنها- بمنطق النقد المسرحي- شخصية نمطية.

والبطل في المسرحية المصرية الحديثة يختلف في تكوينه النفسي وملامحه الاجتماعية عن البطل في المسرح المصري خلال فترة ما بين الحربين، فعلى حين كان البطل في مسرحيات شوقي الشعرية إحدى شخصيات التاريخ المصري أو العربي، وعلى حين كان بطل المسرح الذهني عند الحكيم شخصية أسطورية يمزقها الصراع بين الواقع والحقيقة، أو بين الحياة والفن، أو بين القلب والعقل، أو بين الإنسان والزمن- ترى البطل في المسرحية الحديثة واقعيًا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، فهو إنسان عادي من بين الملايين التي تعمل في الحقل أو المصنع، كما أنه واحد من الآلاف الذين يصادفهم الإنسان في حياته اليومية، في الشارع أو البيت، في مؤسسة أو مقهى، في المدن أو أعمق أعماق الريف.

والبطل في المسرحية الحديثة ذو تكوين طبقي خاص، فهو قد ينتمي إلى الطبقة المتوسطة (سعد في «اللحظة الحرجة»)، وقد يكون واحدًا من ملايين الفلاحين (مبروكة في «الصفقة»)، وقد يكون عاملاً في ورشة (مسعد)، وهو في كل هذه الحالات يختلف عن صورة البطل البرجوازي الذي يعيش مشاكل حياته الخاصة دون أن يسهم في حركة التغيير الاجتماعي، وهي صورة نراها تتردد كثيرًا في مسرحيات الفترة السابقة، ومن أبرز أمثلتها «صابر بك» في مسرحية «حفلة شاي» لمحمود تيمور

(١٩٤٣)، وعيسوي بك في مسرحية «حياة تحطمت» (١٩٣٠م)، ونجيب وسامي في مسرحية «رصاصة في القلب» (١٩٣١) لتوفيق الحكيم.

. هنا قد تجدر الإشارة إلى عبارة موجزة لجوركي، ولكنها على إيجازها تحمل تقديرًا حقيقيًا لبطل الأدب الحديث؛ فالكاتب في نظر جوركي مطالب بأن يبرز في أعماله «الإنسان العادي»، «الإنسان البسيط العظيم»[1] في وقت معًا، فبدونه لا تكتمل لوحة الحياة التي يرسمها قلم الفنان. بيد أن التأكيد على بساطة البطل وعاديته لا يعني على الإطلاق تلك الشخصية الغائمة الشاحبة المعالم، الفقيرة في نفسيتها وحياتها الروحية، فمثل تلك الشخصية لا يمكن إلا أن توصف بالجمود والتسطح، وقديمًا نبه تشيرنيشيفسكي إلى «أن رصد عالم النفس ربما كان أهم المنابع التي تمد الموهبة المبدعة بالقوة والزاد»[2] .

هذه الحقيقة- إضاءة الجانب النفسي والروحي في الشخصية- لم تكن واضحة وضوحًا تامًا في أذهان كتاب المسرحية المصرية في سنوات تطورها المبكر، الأمر الذي هبط إلى حد ما بالمستوى الفني لهذه المسرحية، وقد تجلى هذا في غياب الصراع الدرامي الحقيقي في بعض المسرحيات، وكذلك في المباشرة التي كانت تُساق بها الأفكار، والتبسيط الشديد في بناء الشخصية المسرحية.

إن مسرحيات مثل «الأيدي الناعمة» و«الناس اللي تحت» لا تربي ذوق المتلقي على الصورة الفنية ذاتها، بقدر ما تربيه على أقوال الشخصية وما تفصح عنه، ومعنى هذا أن التأثير في المتلقي لا يتم بوسائل جمالية بحتة، بل يتم عن طريق التقرير والتصريح في كثير من الأحيان، وفي هذه الحالة لا يكون مهمًا في المقام الأول من يطرح الفكرة ومن يتلقاها، المهم أن تقال وحسب، بل لقد تحمل عبء

---

(١) انظر: . A. N. Drimov, Ideal and Hero, Moscow, 1969, p. 37

(٢) السابق ص٣٨ .

طرحها والتبشير بها إحدى الشخصيات السلبية، وتلك آية شحوب الشخصية وذوبان ملامحها الخاصة وتحولها إلى مجرد بوق يدوي بفكرة المسرحية.

بيد أن هذه المآخذ الفنية لا تغض كثيراً من قيمة الدراما المصرية في الخمسينيات، فهي ترجع إلى اخضرار العود وقلة الخبرة أكثر مما ترجع إلى ضعف الموهبة، ولعل سرعة نبض التغيير الاجتماعي آنذاك مسئولة كذلك عن بعض هذه المآخذ، لقد كانت تلك فترة التطورات اليومية المتلاحقة، تطورات كان الكتاب يلهثون وراءها بعدساتهم الفنية، فيوفقون أحيانًا ويخفقون حينًا.

وهي - على أية حال- ظاهرة ليست فريدة ولا شاذة؛ ذلك أن تاريخ الآداب العالمية قد يتعرض في بعض الفترات لاختلال في التوازن المطلوب بين الشكل والمضمون، حيث يتخلف الشكل الفني عن اللحاق بالمضمون المتطور؛ لأن التجديد في الأبنية والوسائل الفنية يكون عادة أصعب بكثير من التجديد في فلسفة العمل الفني وقيمه الفكرية؛ ومن ثم كانت الخطوة الأولى في ازدهار الآداب تتم بدءاً من تجديد المضمون الذي يقتضي بالضرورة جدة الصيغة الفنية ومواءمتها للمحتوى الحديث، وهذا عين ما صادف المسرحية المصرية الحديثة.



اتجاهات جديدة
في المسرح المصري المعاصر

تمهيد

على مشارف العقد السابع من القرن الماضي وقف المسرح المصري عند منعطف حاد لم يكد يتجاوزه إلا بصعوبة، فبعد أن كانت حركة الكفاح الوطني والنضال ضد عوامل القهر الخارجي تستأثر بجل انتباه الكتاب وتستقطب اهتمامهم، وبعد أن كان التيار المسرحي يصب أساسًا في مجريين رئيسيين هما: المسرحية الاجتماعية التي تعالج رواسب الماضي معالجة نقدية، ومسرحية المقاومة، أصبح على الكاتب أن يعمق مصادر تجربته، وأن يمد نطاق رؤيته الفنية، بحيث تواكب التغيرات الاجتماعية الناجمة، وتتخذ منها موقفًا، بل وبحيث تسبق هذه التغيرات وتقودها، لتحقق بذلك الغاية النبيلة لكل أدب أصيل: الريادة والتبشير معًا.

ولم يكن تحقيق هذه الغاية أمرًا سهلاً كما يبدو للوهلة الأولى، فمثل تلك التغيرات تفضي بالضرورة إلى خلق مناخ اجتماعي جديد، يحتاج الكاتب في فهمه والتكيف معه والوفاء بمقتضياته إلى وقت، بل وإلى ما هو أهم من الوقت، ونعني بذلك الوعي الرشيد بمطالب الثورة الاجتماعية، وفي تلك الحالة قد يكون تخطي الأزمة بالالتفاف حولها والهرب منها والانطواء على الذات في محاولة رومانتيكية أو رمزية لمواجهة الواقع المتغير، وقد يكون الحل من وجهة نظر بعض الكتاب في الارتفاع بالواقع وتجريده من ملابساته اليومية، حتى تصبح نقطة البدء- رغم واقعيتها- بؤرة إشعاع فكري وجدل فلسفي عميق.

غير أن الخلاص من الجمود الذي يغلف المتابعة الدرامية للواقع المتغير لا يقتصر على هذين الافتراضين فحسب، إذ قد يلجأ الكاتب إلى طريق ثالث، لعله أكثر عطاء وأغزر مادة، وهو معالجة التاريخ أو التراث الشعبي معالجة عصرية، بغية إسقاط ما

فيهما من إيماءات ورموز على مشكلات الحاضر وقضاياه، وعلى ما يحتاجه هذا الطريق من رهافة في الحس، ومهارة في المزج بين الماضي والحاضر، قد كان أحد المنطلقات الرئيسية لتجديد شباب المسرح المصري مع مطالع الستينيات، وقد سلكته كوكبة من الكتاب يأتي في مقدمتها الكاتب الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي، الذي بدأ عهده في الكتابة المسرحية «بمأساة جميلة»[1] ، مأساة الإنسان الجزائري في فترة المقاومة والتحرير، ثم سرعان ما انصرف بقلمه إلى الرؤية العصرية للتاريخ من خلال صياغة يمتزج فيها الشعر بالدراما امتزاجًا عضويًا، فكتب «الفتى مهران»[2] مستمدًا مادتها الأولى من حقبة التاريخ المملوكي في مصر، ثم كتب «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا»[3] مرتكزًا على خلفية تاريخية من عصر بني أمية.

وهنا أيضًا لا يتخلى الشرقاوي عن نموذج أثير لديه؛ هو نموذج «البطل المناضل» الذي لمحنا شيئًا من قسماته في «جميلة»، بيد أن هذا البطل لكي يحمل عبء الإيحاء بقضايا العصر وهمومه، ينبغي أن يتخفف من بعض النثريات التاريخية التي تعوق اكتمال الصورة الفنية، ومن ثم فمسرحيات الشرقاوي، ومسرحيات غيره ممن يعالجون التراث أو التاريخ هذه المعالجة، ليست إعادة سرد للتاريخ بلغة عصرية، بل هي - بالأحرى - رؤية للحاضر من خلال الماضي، وتفسير للماضي بمنطق الحاضر، ومن هنا عمومية القضايا التي تعرض لها هذه المسرحيات، مثل «المساواة»، «العدالة»، «الحرية»، فهي قضايا إنسانية عامة ومهمة، سواء بمنطق التاريخ أو بمنطق العصر، وهي لذلك تتيح للكاتب مرونة أكثر فيما يعنيه أو يومئ إليه أو يوحي به، ومن هنا أيضًا خطأ قياس هذه الأعمال بمقاييس المسرحية التاريخية وحدها.

(١) عبد الرحمن الشرقاوي، مأساة جميلة، دار المعارف، سنة ١٩٦٢م .

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي، الفتى مهران، الدار القومية سنة ١٩٦٦م .

(٣) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، الحسين شهيدًا، القاهرة سنة ١٩٦٩م .

وثمة ناحية أخرى في هذا الاتجاه المسرحي جديرة بالنظر، وهي ناحية تنبهت إليها الناقدة السوفيتية ي.م يفنينا في تعقيبها على المسرحية الثورية عند الكاتب الفرنسي المشهور «رومان رولان»[1] ، وهذه الناحية هي الالتفات الواعي من قبل كتاب هذا النمط من الأعمال إلى الفترات الملحمية في التاريخ، ونعني بها تلك الفترات التي تسود فيها أخلاقيات البطولة من شجاعة وإيثار وتضحية، مجسدة في شخصية تاريخية أو عدة شخصيات، فهذا الالتفات يشير إلى رغبة الكاتب في أن يعثر من خلال التاريخ على القيم الكبرى والطبائع الجليلة، التي لم يستطع العثور عليها من خلال عصره، مع تحفظ وحيد، وهو أن التاريخ في تلك الحالة لا يمثل مهربًا أو ملاذًا، بل يعني رفض الواقع الكائن، ويجسم الواقع الذي ينبغي أن يكون.

ويلاحظ أن هذا الاتجاه إلى توظيف التاريخ أو التراث الشعبي توظيفًا عصريًا لم يمنع كُتَّابًا مثل الشرقاوي وألفريد فرج وغيرهما من مواصلة الاهتمام بلون مسرحي كان - وما يزال- أثيرًا لدى أجيال الواقعية المصرية، ونعني بذلك مسرح المقاومة، وهكذا نرى الشرقاوي- بعد «مأساة جميلة»- يقدم مسرحية شعرية أخرى بعنوان «وطني عكا»[2] ، يتناول فيها قضية الشعب الفلسطيني، والحياة المرة القاسية التي تحياها مدينة «غزة» تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي البغيض، ثم ينهي المسرحية بتصوير روح الإصرار والتحدي التي انبثقت في ضمير الإنسان الفلسطيني، بعد أن صهرته نار الكفاح أعوامًا طويلة.

وثمة في هذه الناحية أيضًا ما هو جديد، فحين يتصدى ألفريد فرج لنفس القضية من خلال مسرحية «النار والزيتون»[3] ، نراه يلجأ إلى ما يسمى «بالمسرح

---

(١) انظر عن المسرح البطولي عند رومان رولان:

Y. M. Yevnina, European Realism, Moscow, 1967 p. 189 .

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي: وطني عكا، القاهرة، سنة ١٩٦٩م.

(٣) ألفريد فرج: النار والزيتون، القاهرة سنة ١٩٧٠م.

السيـاسي» أو «المسرح التـسجيلي»، وهو شـكل مسرحي هدفـه تثقـيفي وتربوي، لدرجة أنه كان في بداية ظهوره في الاتحاد السوفيتي يطلق عليه «مسرح الدعاية» أو «المسرح الجمـاهيري»، ولم يكن آنذاك يعتمـد على نص مكتوب، بل كان يعـتمد فقط على مشروع درامي مـتضمن للأحداث الرئيسية. وكثـيرًا ما كان هذا المشروع يتعرض للارتجال من جـانب الممثلين أنفسهم أثناء التجارب المسـرحية، أوحتى أثناء التمثـيل نفسه، أي أن مسـرحيات هذا الجنس كانت في بداية وجـودها أثناء الثورة الروسية وعقبها تعتبر «هيكل مسرحية» على حد تعبير أحد النقاد[1] .

وفي مثل هذا النوع من العروض المسرحية السيـاسية قد ينهار الجدار الفاصل بين الممثلين والنظارة، بحيث يمكن لمـن يشاء أن يشترك في التمثـيل؛ وقد كان عدد الممثلين في بعض هذه العروض يبلغ أحـيانًا عدة مئات، بينما يبلـغ عدد المتفرجين عشـرات الألوف، ومن ثم فإن هذا الجنس المسـرحي يعتبـر صيـغة مناسبـة لجذب أعرض الجماهير إلى فن المسرح.

والفكرة في المسرح السـياسي لا تغرق خلال التـفاصيل الواقعيـة أو التحليل النفسي أو المعاناة العاطفية، فليست الغاية هنا مـعالجة النفس الإنسانية، بل التركيز على قضيـة حيوية وتعقب خفايا وزواياها، أمـا الأحداث فتتابع خـاضعة للمنطق التاريخي والاجتـماعي وحده، والشخصـيات لا تنحلّ إلى ذوات منفردة، بل هي إحدى اثنتين: مُعْتَـدٍ أو مُعْتَدَى عليه، مُسْتَـغِل أو مُسْتَغَل، وليس بينهما شـخصية وسط، أي أنها شخصـيات نمطية تحمل كل منها خصائص الجمـاعة أو الطبقة التي تنتمي إليها، والجـماعة في هذه الحالة ليست حاصل جمع أفراد يتـميز أحدهم عن الآخر بتكوينه الفردي، بل هي كل مكون من جزئيات مـتشابهة لا تختلف إحداها عن الأخرى. ولقد يسمح المجال في المسرحية السياسية ببروز «البطل المناضل»، بيد

(١) انظر كتاب: تماشين الآنف الذكر: المسرحية السوفيتية، ص ٢٣ وما بعدها.

أن هذا البروز لا يتم بفضل «تفرد» البطل عن الجماعة، بل بفضل تطابقه معها؛ ذلك أن تكامل الشخصية هنا لا يقوم على أساس الانسجام بين ما هو ذاتي، وما هو عام فيها، بل يقوم بالأحرى على حساب غياب الذاتي وتواريه إلى حد بعيد، وهكذا فإن الاعتماد على الرمز والتجريد والنسبية في تناول الواقع تعتبر أهم خصائص هذا الشكل المسرحي(١) .

وليس ثمة شك في أن لجوء ألفريد فرج إلى هذا اللون المسرحي إنما هو - من ناحية- تعبير عن اتصال المسرح المصري الجديد بالمسرح العالمي، وبخاصة مسرح الواقعية الاشتراكية، ثم هو- من ناحية أخرى- نابع من طبيعة الموضوع الذي تناولته مسرحية «النار والزيتون» حيث قصد الكاتب إلى إبراز الشخصية الفلسطينية من واقع نضالها اليومي، وإلى طرح القضية الفلسطينية طرحًا وثائقيًا بكل نقائضها وجدليتها، وكأن المسرح في هذه الحالة تجمّع سياسي لا يزيد العمل المسرحي على أن يقوده ويثيره.

ولئن كان ألفريد فرج قد تأثر- كما اعترف هو نفسه في مقدمة مسرحيته المشار إليها- بالمسرح السوفيتي، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أثر تيارات الأدب الغربي في مسرحنا المعاصر، وبخاصة الاتجاه الفلسفي الاجتماعي ممثلاً في نتاج كتاب مثل برناردشو وأناتول فرانس، وللدراما الوجودية ممثلة في قطبها المفكر الفرنسي جان بول سارتر، والمودرنيزم الأوربي المعاصر الذي تجلى في نطاق الأدب المسرحي فيما يعرف «بدراما العبث».

كان لهذه المؤثرات العالمية وغيرها صدى واضح في مسرحنا المعاصر، ومثلما كانت هذه المؤثرات بطبيعتها معقدة ومتشابكة كان منطقيًا أن تكون نتائجها معقدة ومتشابكة، ولهذا لا ندهش حين نرى بعض المسرحيات المصرية التي كتبت في فترة الستينيات لا يلتزم بالتصوير الحرفي للواقع، ويستعيض عن ذلك بمحاولة للتغلغل

---

(١) المصدر السابق.

في أعماق هذا الواقع ومناقشة القضايا الكبرى التي تمس حاضر البشرية ومستقبلها. ومثل هذا النوع من المسرحيات اجتماعي من حيث تناوله لمشاكل ذات أهمية حيوية بالنسبة للمجتمع، ثم هو - من ناحية أخرى- فكري أو ذهني من حيث إن كتابه يفلسفون هذه المشاكل ويطرحونها في شكل فني يعتمد على المناقشة والجدل والحوار، كما يعتمد على تجريد الصراع حتى يكتسب طابعًا إنسانيًا عامًا، وهو ما يبرر إدراج هذه المسرحيات تحت ما يسمى بالمسرح الاجتماعي الذهني، ولقد سبقنا إلى نحو من هذه التسمية الكاتب المسرحي الكبير توفيق الحكيم، حين تحدث عن المسرحيات التي لا تكتفي بتصوير الواقع، بل تتغلغل إلى أعماقه الفكرية، فسماها مسرحيات «واقعية فكرية»، لأن مؤلفي هذه المسرحيات «عندما يعالجون واقعًا اجتماعيًا أو سياسيًا لا يتناولونه كمجرد تصوير أو تعبير خارجي. بل يهبطون إلى أعماق الفكرية»[1] .

ولقد كان للحكيم نفسه فضل ريادة المسرح الذهني في الأدب العربي، حين نشر سنة ١٩٣٣م مسرحيته المشهورة «أهل الكهف»، ثم أتبعها بعدد من المسرحيات تحمل نفس هذا الطابع التجريدي. غير أن ثمة فارقًا بين هذا المسرح الذهني المحض عند الحكيم وبين ما أسميناه بالمسرح الاجتماعي الذهني؛ فالمسرح الذهني يبدأ من القضايا الذهنية البحتة ثم يحاول عرضها في قالب مسرحي، أما المسرح الاجتماعي الذهني فيبدأ من الواقع، من صميم القضايا الاجتماعية الكبرى، ثم يحاول فلسفة هذه القضايا ومناقشتها واكتشاف القوانين التي تحكمها، ومن هنا كان «النقص الواضح في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل الذهن البشري، فالشخصيات في

(١) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية «ياطالع الشجرة»، القاهرة، ١٩٦٢، ص٢ . وانظر لتحديد مفهوم التيار الاجتماعي الذهني في الواقعية الأوربية: ي.م. يفنينا - الواقعية الأوربية، ص٢٠ .

مسـرحه الذهني لا تبدو حيـة نابضة منفعلة بالصـراع متأثرة به ومؤثرة فـيه، وهو نفـسه- أي الحكيم- يعـترف بأنه قـد جعل الممـثلين أفكارًا تتحـرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز[1] .

وكما ظهر أثر التطور الاجتماعي والسـياسي بعد سنة ١٩٥٢م في مسرحيات الحكيم الواقعيـة، مثل «الصفقة» و«الأيدي الناعمـة»، فإن هذا التطور ذاته قد ترك بصماته على المسرحيات الذهنية عند الكاتب الكـبير، واقترب بها من واقع الحياة، بحيث أصبحت تجمع بين الرمز الفكري والمواقف الدرامية، أي الخروج بالفكرة من مجال المطلق إلى مجـال الواقع المحسوس، وأوضح مثال لذلك مسرحـيته «أشواك السلام» (١٩٥٧م)، حيث نرى الصراع هنا يدور بين الحقيقة والتضليل، حقيقة من يحرصـون على السلام وأضاليل من يـزرعون الأشواك في طريقـه، ولكن الصراع هذه المرة لا يدور داخل الذهن البـشري بين المطلق من المعـاني، بل يدور في واقع الحياة. ومن هذا القـبيل كذلك مسـرحيته «شمس النهـار»، التي يعتبرها كـثير من المستشرقين رد فـعل واقعيًا لتجربة الحكيم مع مسـرح العبث في «ياطالع الشجرة»، وهي على وجه اليـقين كذلك، حيث تتناول بعض القـيم الأساسيـة في بناء الفرد والمجتمع، وتطرح قضية الحاكم الصالح وأسـس اختياره والعلاقة بينه وبين الرعية، وجميعها مشاكل ذات صبغة إنسانية عامة.

تلك- في إيجاز- لمحة عن تطور المسرح المصـري واتجاهاته في العقد السابع من القرن المنصرم، أردنا بها أن تكتمل صورة هذا التطـور نوعًا من الاكتمال، كما أردنا إيضاح هذه الحقـيقة التي يحتمل ألا تكون بحاجـة بعد إلى إيضاح، وهي أن فترة الخمسينيات في حياة المسرح المصري كـانت فترة تأصيل المسرحية الواقعية، أما فتـرة الستينيـات فكانت فترة تطويرها والانتـقال بها من الواقـعية بمعناها التـقليدي

(١) د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص٣٦، ٣٧ .

الضيق إلى حيث تحتشد كل الإمكانات الفنية الحديثة لتكثيف نظرة الكاتب إلى الواقع من خلال التاريخ أو الأسطورة أو الحكاية الشعبية أو الرؤية الفلسفية أو الرمز، وهي جميعًا إمكانات متاحة لم يعد الكاتب الواقعي يتحرج من استغلالها بغية الإيحاء بالواقع وتقديمه بطريقة فنية غير مباشرة، حتى لنجد علمًا من أعلام الواقعية الاشتراكية المعاصرة- وكانت فيما مضى شديدة الصرامة فيما يختص بالتزام الأديب- يصرح منذ وقت ليس بالبعيد: «إننا لا نؤمن بفلسفة الرمزيين، ولكننا نجد من حقنا استخدام الرمز كوسيلة أدبية، ولا نؤمن بفلسفة الانطباعيين والتعبيريين والسرياليين، ولكن واجبنا أن نستفيد من أدواتهم الفنية على اختلافها»[1] .
ولاشك أن مثل هذا الفهم لمعنى الواقعية المعاصرة يتم عن تطور جذري في فلسفة هذا الاتجاه من الناحية الفنية.



(١) الواقعية الاشتراكية والمعاصرة، مجلة الأدب الأجنبي، نوفمبر سنة ١٩٧٠م .

مسرحية الفرافير
وتجربة الأصول الشعبية في المسرح المصري

ترى ماذا يمكن أن يوحي به عمل مسرحي ينهض منذ البداية على افتراض دوران الحدث الدرامي في أي مكان وفي أي زمان، أو خارج الزمان والمكان إذا صح التعبير؟ وإذا كان هذا الافتراض نوعًا من تجريد الفكرة المسرحية وتعميمها فكيف يتسنى طرح هذه الفكرة من خلال أشد الأشكال المسرحية التصاقًا بالتراث الشعبي، وأكثرها استمدادًا من أصوله المحلية وواقعه التاريخي ممثلاً على وجه الخصوص فيما يدعى «بالسامر الشعبي»؟

وإذا أمكن تفسير هذه الازدواجية من خلال القول بأن فن التعبير من أكثر الفنون طواعية للنفاذ من الخاص إلى العام، ومن الموضوعي إلى المجرد، ومن تفاصيل الواقع ونثرياته إلى ما لا يحد من القيم والعلاقات، فكيف يمكن أن نفسر بناء الصراع المسرحي على أساس رؤية اجتماعية واضحة الأبعاد والأطراف والشخصيات، ثم ننتهي بإدارة هذا الصراع على أساس بيولوجي وطبيعي؟ بعبارة أخرى: كيف يمكن أن نطرح قضية الحرية، قضية السادة والفرافير، قضية الذين يربحون على حين لا يعملون، والذين يعملون على حين لا يربحون شيئًا- كيف يمكن أن نطرح هذه القضية على هذا النحو، ثم نفرغ منها بأن الحرية المنشودة هي الحرية الفردية المطلقة، وهي مطلب محال، وبأن المعادلة التي يتكون طرفاها من السادة والفرافير- أو المتبوعين والأتباع- معادلة أزلية، فحتى بعد الموت حين تنتهي حياة «السيد» و«فرفور» ويأملان في أن الموت سوف يمحو من بينهما أسباب النزاع، حتى هذا الموت لا يضع حلاً لهذه المعادلة؛ إذ يتحول كل من «السيد» و«فرفور» إلى ذرات إليكترونية دقيقة، وحيث إن قانون الطبيعة يقضي بأن تدور الذرات

الأخف ثقلاً حول الذرات الأكبر ثقلاً، فإن الذرات الفرفورية الخفيفة- بحكم قانون الطبيعة- تدور حول ذرات «السيد» في حركة مستمرة رتيبة، مؤكدة أن علاقة السيادة والتبعية علاقة مطلقة، وقانون طبيعي لا يتخلف؟!!

ولقد يوحي إسدال ستار النهاية على «فرفور» وهو يصرخ في جمهور النظارة: «ياعالم.. يافرافير.. الحقوا أخوكم.. شوفوا لنا حل.. حل ياناس.. لازم فيه حل.. لابد فيه حل.. النجدة..»[1] – قد توحي هذه النهاية المفتوحة بمثل ما كانت توحي به نهايات «تشيخوف»، حين يكتفي برسم الصورة، ويتركها تحفر في نفسية المتلقي أخاديد مأساوية عميقة، أو يقنع بإثارة الفكر والشعور وتوجيههما صوب التجربة المطروحة، وحفزهما بالألم والمعاناة إلى التغيير، أو على الأقل إلى الأمل في التغيير.

بيد أن هذه الاستغاثة الختامية الضارعة ينبغي ألا تلهينا عن تلك الخطوات الوئيدة التي كان يخطوها البطل منذ البداية- أو قل كان يدفعه إليها المؤلف- لكي يصل في النهاية إلى ذلك المنعطف المغلق؛ فهو قد جرب عديداً من الافتراضات الذهنية، وهو قد حاول وجوهًا مختلفةً من وجوه تكييف العلاقة بينه وبين سيده، دون أن يحيط هذه الفروض بسياجها الاجتماعي الحي، ودون أن يغذي هذه العلاقة بما يمنحها حرارة الواقع ويقيها برودة الاحتمالات التجريدية العامة.

ودعك من اللوحة الأولى في المسرحية، حين يرفع الستار عن المؤلف و«فرفور» يبحثان عن «السيد» فلا يجدانه، وينتهز «فرفور» الفرصة ليسخر من المؤلف وبنطلونه القصير الذي يكشف عن ساقيه الطويلتين الرقيقتين، وحذائه الذي يرتديه بلا جورب، ودعك أيضًا من جولة «السيد» و«فرفور» بين عديد من الأسماء

---

(١) يوسف إدريس، الفرافير، الطبعة الأولى، القاهرة سنة ١٩٦٤م، ص١٤٤، وقد تم عرضها على مسرح الجمهورية في ١٦ أبريل سنة ١٩٦٤م .

المضحكة التي تشيع في البيئة المحلية، حيث يتناولان هذه الأسماء بالنقد والسخرية المرة، ثم طوافهما بمختلف الحرف وقطاعات العمل في الحياة المصرية العامة، هادفين من خلال ذلك إلى العثور على مهنة تليق بجلال «السيد» وتوائم مكانته- دعك من هذا جميعه، فالواقع أن تلك اللوحة- رغم طولها النسبي وحدة ما تضمنته من مفارقات لاذعة وتنديد بفساد بعض قطاعات الحياة العملية- ليست وثيقة الصلة بالصراع الأساسي في المسرحية، وهي إذا أخذت منفردة لا تعكس سوى توهج نزعة النقد الاجتماعي عند كاتبها، فقد كانت في هذه الناحية «كالطوفان الجارف الذي لم يفلت منه أحد»[1] ، ولكنها من حيث علاقتها الوظيفية بالكل الفني قد لا تفضي إلا إلى جذب مشاعر القارئ أو المشاهد، وهدهدتها بالسخرية المريرة، التي لا تفجر من الضحك قدر ما تبعث من الأسى، وبالمفارقة الأليمة أو «الفكاهة الدامعة» التي تصل ما بين يوسف إدريس وتشيخوف بأوثق الأسباب.

والموقف الأساسي الذي ينطلق منه كاتب المسرحية- الدكتور يوسف إدريس- هو وضع «السيد» و«فرفور» في حالة مواجهة تشي بالتباين الفادح بين مستويين: مستوى سيد اختار لنفسه منذ البداية مهنة «لحاد» أو «تربي» من بين عشرات المهن التي تعرض عليه، على حين لا نعرف- ولا يعرف هو نفسه- لم قدر له أن يصبح سيدًا، مع أنه لا يتمتع بأية ميزات نفسية أو فيزيقية تبرر وضعه، ومستوى تابع لا نعرف- ولا يعرف هو نفسه- لماذا فرض عليه أن يذيب شخصيته في غيره، ويرتهن بمشيئته وأمره، مع أنه ليس دون سيده من أي الزوايا نظرت. وحين تبدأ ساعة العمل؛ حفر القبور من أجل موتى لم يوجدوا بعد، يثور ذلك التساؤل الذي

(١) دكتور محمد مندور: جولة مع الفرافير، جريدة الجمهورية، ٢١ أبريل، سنة ١٩٦٤م .

يطرحانه معًا: من الذي ينبغي عليه أن يحفر، هل هو السيد؟ إن السيد يعترض على ذلك بحجة أنه السيد، وأن السيد لا يعمل، لأن عمله الأساسي هو مجرد السيادة، وإذن فإن الذي يتعين عليه أن يعمل وحده هو «فرفور» الذي لا يفهم بدوره لماذا يفترض فيه أن يشقى وحده، لماذا اختار له مؤلف المسرحية وضع فرفور يقنع بالعبودية دون أن يرفع صوته بالاعتراض؟

ومع ذلك فإن منطق التمرد النبيل لا يخفت تحت وطأة السيادة اللامفهومة، وإذ يأمره سيده بأن يقتل إنسانًا بريئًا يرتزقان من وراء موته، فإن «فرفور» يرفض في إصرار؛ لأن القتل تعبير عن الكراهية، وهو لا يكره الآخرين دونما سبب، وحين يقوم السيد نفسه بارتكاب هذه الجريمة يصرخ «فرفور» محتجًا على هذه البشاعة: ياناس.. ياعالم..يابشر.. القيم.. العدالة.. إلخ، ثم يهجر سيده، واضعًا بذلك حدًا لهذه العلاقة اللامتوازنة.

ونفهم من مطالع الحوار في الجزء الثاني من المسرحية أن هذا الفراق الذي ضرب بين الاثنين قد دام وقتًا طويلاً، رغم أنه في الواقع لم يستغرق سوى دقائق، ونفهم منه أيضًا أن «السيد» مازال يرتزق من مهنته كتربي كما كان في السابق، ولكنه قد أنجب كثيرًا من الأبناء الذين يقومون عنه بهذا العمل، وندهش إذ نسمع أن من بين هؤلاء الأبناء أسماء مثل «نابليون»، و«موسوليني» و«هتلر»، وأن مهنة القتل قد تطورت على أيدي هؤلاء تطورًا رهيبًا، حتى أصبح باستطاعة الواحد منهم أن يدفن في اليوم الواحد عشرات الآلاف دفعة واحدة، أما «فرفور» فيذكر من بين أولاده «سبارتاكوس» و«عنترة بن شداد» و«أبو زيد» وغيرهم ممن يرمزون بظروفهم التاريخية إلى كل المستضعفين والمغلوبين على أمرهم، الثائرين رغم ذلك على منطق القوة والأقوياء.

ومن مقارنة الأسماء في كلا الجانبين نستنتج بعض ملامح التجريد الذي يسم العمل المسرحي، ليس فقط لأنه يعتمد على الحوار والجدل ومقارعة المنطق بالمنطق، بل لأنه - كذلك- يستبدل بالإطار المحلي المحدد زمانيًا ومكانيًا إطارًا فلسفيًا وإنسانيًا عامًا، يستبدل بواقعية الفعل المسرحي وواقعية الشخصيات، واقعية القضية والأفكار، وكأنه لا يتناول تكييف العلاقة بين سيد بالذات وفرفور بالتحديد، بل يتناول تكييف هذه العلاقة من خلال تطور الإنسانية بصفة شاملة.

وتبرز ملامح التجريد أكثر، حتى تصبح أخاديد عميقة في خريطة البناء المسرحي، حين تبدأ مرحلة الافتراضات واحدًا تلو الآخر. ها هو «فرفور» يرفض اقتراح السيد باستئناف علاقتهما السابقة سيدًا ومسودًا قائلاً له بملء فيه: «صح النوم.. كان زمان!!»، ثم ها هو يتلقف فكرة المساواة التامة بينهما، أن يكون ثمة نظام يعيشان في ظله متساويين في الأخذ والعطاء، لا سيد ولا فرفور، كل منهما يعمل بقدر ما يعمل الآخر، ويربح قدر نصيبه من الربح، ولكن سرعان ما يتضح أن هذا الفرض بدوره غير ممكن من الناحية العملية؛ لأن كل مجتمع- مهما كان صغيرًا- لابد أن يكون فيه مسئول.. إنسان يتولى مهمة تحريك الجماعة والفصل فيما يضطرب من أمورها، وهكذا يقترح «فرفور» على «السيد» فرضًا آخر لتنظيم العلاقات الاجتماعية بينهما، ذلك أنه مادام «السيد» قد جرب السيادة مرة، فإن من حق «فرفور» أن يجرب هو الآخر، فربما نجح فيما أخفق فيه سيده، وهنا نشهد كيف يصبح «فرفور» سيدًا يتولى زمام هذه الجماعة الصغيرة، وهنا يتضح كذلك أن منطق السيادة في كل الأحوال هو منطق واحد النبرة والنغم؛ إذ يتنكر «فرفور» بالتدريج لكل القيم التي تمرد من أجلها، وينسى أصله، بل وينسى أنه كان في يوم من الأيام فرفورًا. ومعنى ذلك أن هذا الافتراض لم يؤد هو الآخر إلى علاج جذري للقضية، فمازال جوهر السيادة والتبعية موجودًا، وإن تغيرت الأسماء والأشكال.

إن «الفرافير» قائمة على أساس قاعدة أشار إليها يوسف إدريس في مجموعة مقالات لـه بمجلة الكاتب تحت عنوان «نحو مسـرح مصري»[١] ، وهذه القـاعـدة تتمثل في إسـهام كل فرد من أفراد الجمـاعة البشرية الموجودة في قـاعة المسرح في خلق اللحظة المسرحيـة، وبمعنى آخر تتمثل في إزاحـة ذلك الجدار الذي يفصل بين الجمهور وخشبة المسرح، والقضاء على عنصر الإيهام Illusion الذي يعتبر من أبرز سمـات الأداء المسرحي التقليـدي، والاستعـاضة عن ذلك بما أسمـاه الكاتب حالة «التمسرح»، حيث يشعر كل متفرج وممثل أنه يشترك بكل حرية في العمل المسرحي الذي يعـرض، وبأن النص الذي يكوّن مـادة هذا العـمل ليس إطارًا جـامـدًا على الجميـع أن يدوروا فيه ويلتزمـوا به، بل إن لهم مطلق الحرية في اقتحـامه بالتغـيير والتبديل كلما كان ذلك ضروريًا، ومن ثم تتوارى ذواتهم الخاصة المتفردة، وتذوب في ذات جـماعيـة واحدة، في حـالة مسـرحيـة يسهـمون في خلـقها نـصًا وأداء ومشاهدة[٢] .

ولكي نعطي «الحالة التـمسرح» هذه ما توخاه الكاتب من تقـديم إطار شعبي للمسرحـية المصرية، فإننا ينبغي ألا ننظر إليهـا باعتبارها حيلة مسـتطرفة، أو بدعة أدائية يقـصد بها إلي جدة «التكـنيك» وزلزلة البناء الراسخ للمسرح التـقليدي، بل ينبغي النظر إليها- ولو مؤقتًا- من حيث كونها محاولة في الشكل المسرحي جملة، محاولة للـعودة بالمسرح المصري إلى جذوره الـشعبية، عن طريق تقـويض عناصر النص الجـاهز والممثل المخـتص والجدران الأربعـة التي تحدّ خـشبة المسـرح وتوهم المشاهد أنه ليس أمام واقع يمثل، ولكنه بإزاء حياة تُعاش.

في ضوء هذه المحاولة- ولو أنها مـحاولة جد طموح كما سنشير فـيما بعد- يمكن أن ندرك الصيغة التي تطرح بها المسرحية فرضًا آخر لتكييف قضية الحرية، أو

(١) مجلة الكاتب سنة ١٩٦٤م .

(٢) انظر مقدمة المسرحية ص٧ .

قضية السيادة والتبعية إن شئت؛ إذ يقتحم أحد المتفرجين خشبة المسرح دونما حرج، مقترحًا أن يقيم «السيد» و«فرفور» إمبراطورية يكون كل منهما فيها سيد نفسه، ويوافقان فوراً على هذا الحل «العبقري»، ويختاران للإمبراطورية الجديدة اسم «إمبراطورية فرفوريا العظمى»، وسرعان ما يتضح أن هذا النظام كذلك غير صالح عند التطبيق؛ لأن السيد- باسم الدولة- يتمكن من السيطرة على «فرفور» مرة أخرى وتسخيره لما يريده هو تحت شعار مصلحة الإمبراطورية، وهكذا تعود الدورة من جديد، ويصرخ «فرفور» في يأس: يعني فرافير وأسياد، فيرد عليه صوت من المتفرجين- أيضًا- بأنه لا ضير في الأسماء، لتكن فرافير وأسيادًا، أو جماعة ومسئولاً، المهم أن لا يكون ثمة استغلال، هذا هو قانون المجتمع، أي مجتمع، اللهم إلا إذا كان «فرفور» يعرف قانونًا آخر يمكن أن يخضع له الإنسان!!

هنا يصل الفعل المسرحي إلى ذلك الدرب الضيق الذي صار إليه الكاتب، لأن «فرفور» لا يعرف، وليس باستطاعته أن يعرف- في الحدود التي رسمها مبدعه- سوى قانون المساواة التامة، قانون التسعة أشهر التي يقضيها كل آدمي جنين الرحم، والتي ينبغي أن توحد بين الجميع في المصير مثلما وحدت بينهم في المصدر: «أعرف على الأقل قانون واحد- هكذا يقول- قانون أساسي من قوانين البني آدمين. . قانون بسيط قوي. . قانون إني زيك وإنك زيي. . وإننا لازم نخلي علاقتنا موش علاقة شغال بمشغل، ولا مسئول بجماعة، ولا فرفور بسيد، ولا عالم بجاهل، ولا قوي بضعيف. . .»[1] .

وواضح من هذا أن يوسف إدريس الذي بدأ مسرحيته داخل الإطار الاجتماعي لمفاهيم السيادة والتبعية والحرية والمسئولية. . .إلخ، قد انتهى في آخر

---

(١) المسرحية ص ١٢١ .

المطاف إلى ذلك القرار الموحش المؤس، الذي يوحي بإلغاء كل العلاقات والفوارق الاجتماعية التي تلقي بأية مسئولية على أي إنسان، انتهى إلى شعار الحرية المطلقة التي ترى مساواة العالم بالجاهل، والقوي- بالمعنى البيولوجي- بالضعيف، وبذلك نقل التناقض من مستواه الاجتماعي إلى مستوى الطبيعة، ويعني هذا صراحة أنه مادام العيب كامنًا في الطبيعة التي يوجد فيها العالم والجاهل والقوي والضعيف، فإن أي حل للقضية غير ممكن ما لم يتم تغيير هذه الطبيعة، وهو تغيير - بالقطع- لا أمل فيه ولا سبيل إليه، فحتى بعد الموت حين يصير الفرافير والسادة جميعًا إلى هاوية العدم الباردة، تظل ذرات الأولين دائرة حول ذرات الآخرين في حركة دائمة ليست لها نهاية ولا منها فكاك.

إن عدم المنطقية في تطور الصراع الدرامي، هذه الازدواجية في البدء بمستوى اجتماعي يتحول بالتدريج إلى مستوى طبيعي، إن هذا يواكب في الوقت ذاته تطويرًا غير متوقع وغير مقنع فيما يتعلق بالشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية، فبما أن الكاتب يستقي ملامح هاتين الشخصيتين من منابع المسرح الشعبي، فإنه- ولو دون قصد- يضفي عليهما طابعًا اجتماعيًا شبه محدد، «فالسيد» في بداية الأمر أناني، كسول، يسترخي في أحلامه العبثية دونما عمل، طالبًا من «فرفور» أن يبحث له عن اسم (!!)، ثم عن مهنة، ثم عن زوجة. هذا بينما نستقبل «فرفور» باعتباره رمزًا لكل التعساء المتمردين، باعتباره نموذجًا من قاع الهرم الاجتماعي، فيه الكثير من ذكاء «فيجارو»[1] ومرحه وخفة دمه وانطلاق لسانه ومضاء ذهنه، وفيه كذلك الكثير من سخرية وخيال وفن شخصية «عوف» في قصة «في الليل»[2] ، التي خطتها ريشة الكاتب في مرحلة مبكرة من مراحل حياته الأدبية، وهو بهذه

(١) إحدى شخصيات الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه **Beaumarchais** .

(٢) من مجموعة «أرخص ليالي»، طبعة الكتاب الماسي، القاهرة .

السمات جميعًا منسجم مع أفعاله وأقواله وسلوكه طيلة الجزء الأول من المسرحية، فهو غير مقتنع بوضعه، شغوف بالسخرية من سيده، وبلادته، متمرد عليه حين يأمره بإزهاق نفس بريئة، مفارق له حين يرتكب بيديه هذا الجرم البشع.

ومع مطالع الجزء الثاني من المسرحية يتغير وجه الصورة تغيرًا غير متوقع ولا مبرر، فها هو «السيد» الذي كان يصفه «فرفور» بأنه ليس أكثر من «مصاص دماء»، وها هو «فرفور» المتمرد نشدانًا للحرية والمساواة، ها هما معًا جنبًا لجنب يبحثان عن حل للقضية، وكأن هذا الحل يعنيهما معًا وبقدر متكافئ، ثم ها هما يجربان معًا مختلف الاحتمالات الممكنة: تارة تتساوى الأدوار في السيادة والتبعية، وطورًا يتبادلان دوري التابع والمتبوع، ومع تتابع الاحتمالات والتجارب تكاد تنمحي الفوارق بين الشخصيتين رويدًا رويدًا، وبقدر ما يفقد الفرفور من ثقته وتفاؤله وذكائه، تنمو نزعة الخير ومشاعر الإنسان في نفس السيد، حتى ليعترف له صاحبه في النهاية بأنه- أي السيد- أصبح «بني آدم»، أما الأخير فلا يجد ما يعزي به «فرفور» سوى القول بأنهما إن أخفقا في الوصول إلى حل، فبحسبهما أنهما نبها الآخرين إلى المشكلة، ووضعا على عاتق الأجيال القادمة عبء البحث عن منفذ إلى الخلاص!!

هكذا ينتهي الجميع إلى مواقف تكاد تكون متطابقة إن لم تتطابق بالفعل، وهكذا أيضًا ينحل التناقض المفروض بين الشخصيتين بما يمثلانه من منطلقات اجتماعية، إلى تناقض بينهما معًا وبين الطبيعة، إلى صراع بين الإنسان والطبيعة: بين الإنسان وطبيعته الخاصة، ثم بين الإنسان والطبيعة بوجه عام.

هذا التمرد العاصف ضد قوانين الطبيعة، هذا التطلع إلى اجتياز كل الحدود والسدود بغية تحقيق المساواة المطلقة والحرية المطلقة والخلاص المطلق، لا يفضي بنا فقط إلى الإحباط؛ لأنه يرتطم بضوابط المجتمع من ناحية، وبقوانين الطبيعة من

ناحية أخرى، بل إنه ليكشف كذلك عن بُعد جديد من أبعاد الازدواجية- أو قل التناقض- في البناء الدرامي للشخصية، فعلى حين يرفض «فرفور» الفلسفة والمتفلسفين، ويسخر من نفسه أن أضاع عمره في قراءة كلام ثقيل يدور حول «مأساة الإنسان» و«الوجود والعدم» و«لحظة الاختيار» و«الإرادة الحرة»، وغيرها من قيم الفلسفة الوجودية بوجه خاص، نراه في مواقفه وغاياته لم يستطع الإفلات تمامًا من أسر هذه الشعارات، بدليل أن تمرده ضد منطق السيادة لم يكن في الحقيقة إلا تمردًا على كل نظام اجتماعي، ونشدانًا لحرية لا مقيدة ولا محدودة ولا مسئولة.

ولن نقف كثيرًا عند هذه الحقيقة الأخيرة- رغم أهميتها-، فالواقع أننا لم نصل إليها إلا من خلال النظر في مدى منطقية الصراع الدرامي واستواء الشخصية المسرحية، والواقع كذلك أن جمهرة من عالجوا «الفرافير» من النقاد قد ركزت أكثر مما ينبغي على فلسفة المسرحية وكاتبها، بطريقة حرفت الأنظار عن قيمتها الفنية وأدواتها البنائية، فقرأنا لنعمان عاشور قوله بأن المسرحية «لا تحتكم إلى فلسفة متكاملة، وإنما هي معاناة لأفكار شخصية»(١)، وقرأنا للدكتور محمد مندور إدانة صريحة لربط الوضع الاجتماعي بقوانين الكون والطبيعة، «وذلك- كما يكتب- مصدر الاستحالة في حل المعضلة التي واجهها المؤلف في مسرحيته؛ لأنه نسي إرادة الإنسان عندما أراد أن يأخذنا بقوانين المادة»(٢) ، ثم قرأنا ذلك التساؤل الذي طرحه الدكتور لويس عوض ممزوجًا بالدهشة والرفض: «هل رأيت تشاؤمًا أبلغ من هذا التشاؤم؟ لقد جرب يوسف إدريس كل الأنظمة التي عرفها بنو الإنسان على مجتمعه الصغير ليحل مشكلة خضوع الإنسان للإنسان فلم يجد بينها نظامًا واحدًا يأتيه بأي حل ممكن أو مقنع»(٣) .

(١) نعمان عاشور، الإقناع الدرامي في الفرافير، الجمهورية، ٢٨ أبريل سنة ١٩٦٤م .
(٢) د. محمد مندور، جولة مع الفرافير، الجمهورية، ٣١ أبريل سنة ١٩٦٤م .
(٣) د. لويس عوض، ماذا يجري في المسرح المصري، الأهرام ٢٩/٤/١٩٦٤م .

ويمكن بالطبع أن نمضي في حشد هذه الشهادات النقدية وأشباهها، مما يتوقف عند فلسفة المسرحية بالمناقشة أو الرفض، ولكننا في تلك الحالة قد ننسى أن العمل لم يصل إلى ذلك المنعطف المسدود إلا من خلال بناء درامي لم يستو كل الاستواء على يد الكاتب، وشخصيات تمردت على قلمه فخرجت عن منطق الضرورة المسرحية، التي هي سمة كل عمل مسرحي جيد.

وأغلب الظن أن ذلك لم يكن ليحدث لولا أن الكاتب أراد أن يكون منظراً ومبدعًا في آن واحد، ومن ثم جاء عمله محكومًا بمنطق التجريب والمصادرة، وبدت الشخصيات والأحداث والأطر المسرحية كما لو كانت قد سخرت- وبنظرة مسبقة- لتحقيق فلسفة في الأداء المسرحي لم تنضج نضجًا كاملاً، ولتقرير قضية في العلاقات الاجتماعية لم تتجسد بكل عناصرها في وجدان الفنان وفكره، فخرجت مثقلة بجفاف الافتراضات الذهنية، وهكذا فإنه بدلاً من أن يكون العمل خطوة في طريق «مسرح مصري»- كما أراده كاتبه- آل في النهاية إلى صورة مكرورة من صور «المسرح الذهني»، الذي حمل عبء ريادته في أدبنا المعاصر الكاتب الكبير توفيق الحكيم؛ لأن نقطة البدء في الحالتين هي الفكرة، وهي القضية، وإن كانت القضية التي تناولها صاحب «الفرافير» أكثر لصوقًا بهموم الواقع المحلي خاصة، وأشد تعبيراً عن أزمة إنسان العصر بصفة عامة.

ولا ضير- بالطبع- في أن يرتدي المبدع ثوب المنظر، ولاسيما إذا كان هذا المبدع كاتبًا مسرحيًا يُراد منه أن يحدد في ملاحظاته المسرحية إطار العمل وبيئته الزمانية والمكانية، وأنواع الملابس ودرجات الإضاءة، وملامح الشخصية وقسماتها، ومواصفات الممثل الذي ينهض بها- لا ضير في هذا كله؛ لأن تاريخ المسرح العالمي يرشدنا إلى تلك الصلة الحميمة بين الكاتب وخشبة المسرح، وهي صلة تدفع ببعض الكتاب إلى إخراج مسرحياتهم بأنفسهم، كما تحفزهم إلى رسم الشخصية

وفي أذهانهم نوعية الممثل أو الممثلة التي تؤديها، بل لقد يدفعهم الحرص على كمال الأداء المسرحي إلى المشاركة بأنفسهم في تمثيل ما يكتبون، مثلما كان يفعل «موليير»، ومثلما كان يفعل أبو المسرح العربي «مازن النقاش».

إنما الضير- كل الضير- ألا تسعف المبدع مصادر إلهامه النظري، فيقع رهين التكلف أو المصادرة، بدعوى أن المسرح - مثله في هذا مثل بقية الفنون- لا يرتكز على شكل عالمي واحد، وإنما لابد أن يتخذ لدى كل شعب شكلاً جديدًا، ومن ثم تصبح مهمة الكاتب هي «خلق مسرح مصري وروايات مصرية أصيلة تتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي مطورًا إلى المستوى الذوقي والجمالي والمفهومات الفنية العالمية»[1] ، وكأن كل تراثنا المسرحي بدءًا من مارون منقاش ومرورًا بيعقوب صنوع ومحمد عثمان جلال والقباني ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم وشوقي ومحمود تيمور، ونعمان عاشور، والشرقاوي، وسعد الدين وهبة، ويوسف إدريس نفسه- كأن كل هذا بدع من الفن لا جذور له ولا هوية ولا انتماء، وكأن علينا أن نعود مرة أخرى إلى أعمال التسلية الشعبية كخيال الظل و القره قوز وحلقات السمر الشعبي، حتى نتمكن من خلق المسرح الأمثل في حدود ما تصوره صاحب «الفرافير».

الكاتب إذن حريص على تقديم مسرح ذي شكل محلي، متميز عن المسرح الأوربي بأصوله الإغريقية، وقد أضنى نفسه بالبحث عن هذا الشكل طيلة سبع سنوات منذ انتهى من كتابة «اللحظة الحرجة»، وصمم بعدها ألا يعود إلى الكتابة المسرحية إلا إذا عثر على المسرح المصري، و«المشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة» (!!) كما يتخيلها. ورغم أنه يكاد يكون في حكم المتفق عليه أن المسرح العربي لم

(١) يوسف إدريس، مقدمة الفرافير، ص ٤ .

ينشأ إلا في كنف التيارات الثقافية المعاصرة، وبعد تعدد قنوات التأثير بين الآداب العالمية وأدبنا القومي، ومع أن البذور الدرامية في تراثنا الفصيح والشعبي لم تتطور ولم تتجاوز مرحلة الاحتمالات إلى مرحلة الأشكال المسرحية الكاملة، فانقطعت الصلات التاريخية والفنية بين هذه وتلك- رغم هذا جميعه فإننا سوف نسمح بالاسترسال مع المؤلف فيما تصوره أساسًا لشكل محلي جديد في الأداء المسرحي، لنرى هل هو محلي حقًا، ثم لنرى مدى انطباقه على العمل المسرحي الماثل أمامنا، إذ من خلال هذه الرؤية المزدوجة يمكن قياس حجم توفيق الكاتب على المستويين النظري والعملي.

والأسلوب المحلي الذي يعتده الدكتور يوسف إدريس نقطة البدء في خلق ما أسماه المسرح المصري هو «السامر»، ذلك الفن الشعبي الذي يضرب بجذوره في أعمق أعماق التربة المصرية، والذي يعكس روح الإبداع الفطري وبديهة الارتجال العفوي في تجمعات الطبقات الشعبية وحلقات السمر لدى الفلاحين والظرفاء من أبناء البلد، وبعبارة مختصرة هو ذلك الشكل الأولي الذي تجلى من خلاله ميل الإنسان المصري إلى تحقيق ذاته وهمومه تحقيقًا دراميًا، ومن ثم يمكن استقطاب ملامح هذا الفن في السمات الرئيسية التالية: غياب النص المسرحي المكتوب، الارتجال، إلغاء ذلك الجدار الوهمي الفاصل بين جمهور النظارة وخشبة المسرح، والذي اصطلح على تسميته بالجدار الرابع، وأخيرًا كاريكاتيرية الشخصيات ونزعتها إلى إبراز الروح الشعبية الخفيفة الساخرة، سواء كان هذا عن طريق تحديد الملامح النفسية والاجتماعية للشخصية، أو أضيف إليه بعض مؤثرات الأداء المسرحي كالماكياج أو الأصباغ أو الأقنعة التي يضعها الممثلون على وجوههم، توفيرًا لذلك المناخ الكاريكاتيري الساخر.

ويوسف إدريس يدرك مقدمًا أن بعض هذه السمات قد وجد منذ وقت مبكر في المسرح الصيني والياباني وعند «بريخت» و«بيرانديللو»، ولكنه يفرق بين

استغلال هذه السمات كوسائل أدائية- كما فعل سابقوه- واستغلالها كمظاهر لجماعية الحالة المسرحية، حيث يفترض أن يشترك كل فرد من الحضور في خلق اللحظة الفنية واستكمالها، وهذه المشاركة هي روح كل الفنون الشرقية وليست روح المسرح فحسب، وهي السبب فيما نلاحظه من غلبة الطابع الشمولي على الغناء الشرقي القديم، إذ «كان يبدأ بغناء جماعي من الكل حتى يصل الموجودون إلى لحظة الحد الأدنى من الانسجام والنشوة، تلك التي يحس فيها الإنسان أنه قد أصبح على اتصال تام بغيره وبالجماعة والطبيعة والكون، حينئذ وعند هذه اللحظة لا يصبح ضروريًا أن يغني المرء بنفسه كي يمضي قُدمًا في طريق متعته الفنية، ولكن لحظتها يستوي عنده أن يغني-أي يرسل- أو يسمع- أي يستقبل- هنا تسكت في العادة معظم الأصوات وينفرد بالأداء صوت واحد من المستحسن أن يكون أجملها جميعًا، بحيث ينتشي صاحبه؛ لأنه يغني لهم ويرسل، وينتشي الآخرون؛ لأن متعتهم بالاستقبال قد أصبحت تعادل إن لم تتجاوز متعتهم بالإرسال»[1] .

إلى هذه الروح الفنية الجماعية تعود محاولة الكاتب تخصيص بعض الأدوار لعدد من الممثلين يجلسون في أماكن متفرقة من الصالة، ويقومون بنفس المهمة التي يقوم بها المتفرجون في مسرح الكاتب الإيطالي المشهور «لويجي بيرانديللو»، وهؤلاء المتفرجون يتدخلون بكلمات قليلة وتعليقات عابرة أول الأمر، ولكنهم سرعان ما يشتركون اشتراكًا مباشرًا في الفعل المسرحي، وخاصة حين يخفق «فرفور» في العثور على مستوى معقول للعلاقة بينه وبين سيده، إذ ذاك يتقدم المتفرجون- الذين جمعهم المخرج فيما يشبه الكورس في المسرح اليوناني القديم- إلى خشبة المسرح واحدًا تلو الآخر، وكل منهم يطرح فرضًا، أو يقترح رأيًا أو

(١) السابق ص ٦ .

يدلي بملاحظة، الأمر الذي يخلق في نفسية المشاهد إيحاء دائمًا بأن ما يراه ليس وهمًا تمثيليًا يقف منه موقف المحايد، بل هي قضية كل كائن بشري موجود في الصالة أو على خشبة المسرح، وهو بوجوده هذا مدعو إلى الإسهام بطريقة درامية في طرح المشكلة وتقليبها على وجوهها والعثور على حل لها، أو التنبيه إلى ضرورة إيجاد حل لها على أقل تقدير.

وسقوط الجدار الفاصل بين المسرح والصالة على هذا النحو يقتضي بدوره عنصرًا آخر من العناصر التي أقام عليها يوسف إدريس مسرحيته، ونعني بذلك عنصر الارتجال، فلكي تتحقق جماعية اللحظة الدرامية لابد وأن يشعر المتفرج بأن هذا الذي يجري أمامه ليس تنفيذًا صارمًا لنص قد أعد سلفًا، لابد وأن يحس بمشاركته في خلق النص والإضافة إليه مثلما يشارك في أدائه وتمثيله، ولأن النص المرتجل بكامله مايزال حتى اليوم مخاطرة شبه مستحيلة من الناحية الفنية، فلا بأس في أن يلجأ الكاتب إلى الإيهام بهذا الارتجال عن طريق إغفال بعض رتوش الشخصية وهوامشها إغفالاً متعمدًا، حتى يبدو وكأن استكمال هذه الرتوش على خشبة المسرح جاء بمحض المصادفة، ولا بأس أيضًا بأن يكون النص مرنًا يسمح بأن يتدخل ممثل من هنا أو متفرج من هناك بملاحظة أو تعقيب أو إضافة نابعة من الجو الخاص الذي يحيط بالمسرحية وجمهورها، ذلك أن المسرح المصري ينبغي- من وجهة نظر الكاتب- أن لا يعتمد على مخاطبة الشعور الفردي للكائن وسط الجماعة، بل على مخاطبة الشعور الكلي للجماعة المنبعث من بين أفرادها، ولمخاطبة هذا الشعور لابد من عين حدسية وإحساسية للمثل تقيس تجاوب النظارة، بحيث تتأنى أو تسرع أو تتوقف أو تضيف، بناء على مدى ودرجة هذا التجاوب، ومن ثم يمتلئ دور الشخصية ويثري بقدر ما ينضم إليه من جمهور الحاضرين الجدد ومشاعرهم[1] .

---

(١) انظر: مقدمة المسرحية ص ١٣ .

في ضوء هذا الارتجال- أو إن شئت الدقة الإيهام بالارتجال- يمكن أن نفهم صدر الجزء الأول من المسرحية، حيث يلج المؤلف إلى خشبة المسرح ليقدم العمل إلى الجمهور في شكل مسودة لم تكتمل ولم تحدد فيها الأسماء والمهن، معتذراً باضطراره إلى الانصراف حتى يكتب بعض الحلقات الإذاعية، تاركًا «للسيد» و«فرفور» إنجاز بقية المهمة: اختيار اسم مناسب «للسيد»، ثم انتقاء مهنة يرتزق منها، ثم زوجة، وفي ثنايا هذا جميعه تبدو روح نقدية لاذعة لا تفلت من شواظها قطاعات الحياة الاجتماعية على اختلافها، كما يبرز طابع الهجاء الدارج الساخر والمفارقات الذكية والملاحظات السريعة والجمل الحوارية التي تومض قاطعة حاسمة مقتضبة، في إطار يعيد إلى الذهن بعض خصائص مسرح القافية وعروض السامر الشعبي.

والسؤال الآن: هل السامر الشعبي محلي حقًا في نشأته وملامحه هذه التي حاول الكاتب استغلالها؟ بعبارة أخرى: هل يمثل تثبيت الشخصية ونمطيتها، والإيهام بارتجال النص، وزعزعة الجدار الفاصل بين الجمهور والممثلين- هل يمثل كل هذا سمات شعبية تضرب بجذورها في أعماق الفولكلور المصري، بحيث يمكن تطوير بذورها الدرامية نحو خلق مسرحية متكاملة؟

لعل كاتبًا مصريًا- فيما نعلم- لم يتطرق إلى طرح المسألة على هذا النحو سوى المؤلف المسرحي المعروف ألفريد فرج في كتابه «دليل المتفرج الذكي إلى المسرح»[1] ، فهو في بحثه عن أوليات السامر الشعبي يقدم احتمالين دون أن يقطع بأحدهما على وجه اليقين، الاحتمال الأول أن يكون السامر الشعبي قد انحدر إلينا عن تقاليد مسرحية عبرت مصر من خلال المسارح الأفرنجية التي أقامتها الحملة

(١) كتاب الهلال، فبراير سنة ١٩٦٦م، ص ٧٠ .

الفرنسية أو الجاليات الأجنبية التي كان يحيي لياليها هواة وأنصاف محترفين من الأجانب، والاحتمال الثاني أن يكون هذا السامر مصري النشأة، وأن يكون ما بينه وبين الفولكلور الأجنبي من وجوه الشبه راجعًا إلى وحدة الطبائع البشرية وتماثل العقل والوجدان البشري، لا إلى مجرد الاتصال والنقل بين الشعوب.

ونستبعد من جانبنا الاحتمال الأول، فعلى الرغم من أن المسرح العربي الحديث مدين في نشأته وتطوره للاحتكاك المباشر بالثقافات الأوربية منذ بدايات القرن التاسع عشر، إلا أن أثر المسارح الفرنسية وعروض الجاليات الأجنبية في التراث الشعبي كان هين القيمة، إذ كانت هذه العروض تقدم باللغة الفرنسية أو غيرها من اللغات الأوربية، كما كانت مقصورة في ارتيادها على أبناء الجاليات الأجنبية وبعض المنتمين إلى الصفوة الراقية من سكان البلاد، ومن ثم لا نتصور أن مثل تلك العروض كانت قادرة على النفاذ إلى التجمعات الشعبية وحلقات اللهو والتسلية المحلية، بحيث تترك فيها هذه الخصائص البارزة التي ألمحنا إليها باعتبارها عناصر «السامر الشعبي».

وقد أدرك جورجي زيدان هذه الحقيقة حين ربط-أولاً- بين المؤثرات الأوربية ونشأة المسرح العربي، ثم لاحظ- ثانيًا- أن ما كانت تقدمه المسارح الفرنسية لا يمكن اعتباره تمثيلاً عربيًا: «أما التمثيل- يكتب جورجي زيدان- كما هو عند الإفرنج لهذا العهد، فقد جاءنا مع حملة بونابرت عند قدومه إلى مصر في جملة ما حمله كالطباعة والصحافة. كان بين رجال الحملة رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين، وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال مينو بتشييد مسرح للتمثيل سماه مسرح الجمهورية والفنون، لكن ذلك كله ذهب بذهابهم، وليس هو في كل حال تمثيلاً عربيًا»[1] .

(١) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة دار الهلال، جـ٤ ص١٣٨، ١٣٩ .

العلاقة إذن بين هذه المسارح الفرنسية وفن السامر الشعبي شبه مقطوعة، أما فرق التمثيل الطوافة مثل فرقتي أحمد المسيري وحمام العطار، وأما غيرها من حلقات اللهو والتسلية في الموالد والأفراح عبر القرى والأقاليم، فينبغي أن تربط بأصولها من التقاليد المحلية والمزاج الفولكلوري المصري، ينبغي أن تربط بتلك العروض البدائية التي كانت تقدمها الطائفة المعروفة «بأولاد رابية» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فلعل هذه الطائفة أقدم ما نعرفه من فرق التمثيل الشعبي المصري، ولعلها- أيضًا- الدليل الحي على أن السامر الشعبي لم ينحدر إلينا من صلب المسرح الفرنسي والفرق الأجنبية. وقد وردت الإشارة الوحيدة إلى هذه الطائفة على قلم علي مبارك- وهو أحد شهود العصر- حين قارن في كتابه «علم الدين» بين المسرح الأوربي وعروض التمثيل المحلي، وألم إلمامًا سريعًا بنشاط هذه الطائفة، وحدد سمات فنها «في تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون في تمثيلها وتصويرها وإبرازها في معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت أمورًا اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة، أم كانت أمورًا حقيقية حصلت في الواقع ونفس الأمر»[1] .

وإذا كنا قد عدنا «بالسامر» إلى أصوله من التراث الشعبي، فينبغي ألا نتعجل فنعتسف علاقة بين هذه الأصول من ناحية، والعناصر التي أقام عليها يوسف إدريس تجربته من ناحية أخرى، حتى وإن كان الكاتب نفسه حريصًا على مثل تلك العلاقة، إذ الحقيقة أن تلك الأصول التراثية لم تتطور بشكل منتظم حتى يمكن أن ينهض عليها مسرح مصري عصري، كما ظلت حلقات السامر حبيسة المناسبات والمواسم والتجمعات الشعبية الخاصة، ولم تكن من المرونة والانتشار بحيث تجذب إلى مشاهدتها عامة المثقفين والمشتغلين بالأدب، كما أن موضوعاتها وعناصرها

(١) علي مبارك، علم الدين، الإسكندرية سنة ١٨٨٢م، جـ٢، ص٤٠٣ .

الدرامية كانت بدائية وساذجة إلى حد يجعل من القول بأمومتها للمسرح المعاصر ضربًا من الشطط، وأحيانًا كانت هذه الموضوعات تحفل بالملاحظات الفاضحة والإشارات المكشوفة والإيماءات التي تخدش الحياء، وتجرح المروءة «مما تأباه النفوس، وتمجه الطباع من الأفعال الفظيعة والأقوال الشنيعة، التي ينفر منها كل من له جانب من العقل والدين ومسكة من الحياء والحشمة»[1].

لم يبق إلا افتراض أخير.. افتراض إن لم يؤد إلى القطع فقد يؤدي إلى الرجحان، ونعني بذلك أن يكون الكاتب قد استقى من نفس النبع الفياض الذي استقى منه العظام أمثال «موليير» و«جولدوني»، نبع الكوميديا ديللارتي Commedia dell, arte بروافده الزاخرة وامتداداته اللامحدودة في كل أنماط الكوميديا الأوربية الحديثة، وسواء كان أثر هذا النبع في تجربة «الفرافير» مباشرًا أو غير مباشر، فإن من المؤكد أن نماذج هذه الكوميديا وأعمال من تأثروا بها قد لفتت- على الأقل- نظر الكاتب إلى بعض التقنيات الرائجة في المسرحية الأوربية الحديثة مثل الارتجال Improvisation، وإزالة عنصر الإيهام بإسقاط ذلك الحاجز التقليدي الصلب بين النظارة والمسرح، والتركيز على الشخصية النمطية الثابتة Type .

والكوميديا ديللارتي- أو كوميديا الأقنعة، فكلاهما بمعنى واحد- إيطالية الأصل، شاعت في الفترة ما بين أواسط القرن السادس عشر وأوائل القرن الثامن عشر، واتسمت منذ البداية بطابع الارتجال، واعتمدت على شخصيتين نموذجيتين تنتقلان من مسرحية إلى أخرى، هما: شخصية الخادم الذكي المرح، السليط اللسان، الواسع الحيلة، وشخصية السيد الأخرق المفتون، ولأن هذه الشخصيات بطبيعتها لم تكن تشير إلى ذوات متفردة بقدر ما تشير إلى فئات وطبقات اجتماعية مختلفة الانتماء، فقد جرت العادة في معظم الأحوال بأن يرتدي الممثلون أقنعة تتنوع بتنوع المستوى الذي تمثله الشخصية والشريحة التي تنتسب إليها، فللسادة

(١) السابق ص٤٠٤ .

أقنعة، ولأتباعهم أقنعة، وللمحبين- العنصر الغنائي في كوميديا ديللارتي- أقنعة تتميز بدورها عما يرتديه الآخرون.

وقد عبرت هذه الكوميديا في وقتها عن نزعة ديمقراطية كامنة، وترقرقت من خلالها مطامح إنسان هذا الزمن إلى الحرية والحياة، واستطاعت بالفكاهة والهجاء النقدي تارة، وبالتشويق والإثارة والمتعة الموسيقية تارة أخرى، أن تلج إلى قلوب عشاق المسرح ورواده، كما استطاعت أن تستوعب خير ما في التراث الأوربي من تقاليد الفارس Farce واحتفالات الكرنفال ومواكب الأقنعة، وبهذا جميعه تركت بصمات لا تزول في رقعة المسرح الأوربي المعاصر(١) .

أترانا- بعد- بحاجة إلى البرهنة على أن كل هذه الوسائل الأدائية قد أثرت- ضمن ما أثرت- في مسرحنا المعاصر؟ وأليس من المعقول أن يكون هذا التأثير قد تم عن طريق قنوات الاتصال المتعددة بين مسرحنا والمسرح الأوربي المعاصر، بدلاً من أن نعود بهذا التأثير إلى مسارح الحملة الفرنسية التي يصعب التصور بأنها تركت نتائج ذات بال في عروضنا الشعبية؟ ثم إذا كان لابد من البحث عن مصدر إلهام «للفرافير» وما حاولته من جديد، أفلا يكون أولى أن نبحث عن هذا المصدر فيما قرأه كاتبها وشاهده من أعمال موليير وجولدوني وبيرانديللو وبريخت وغيرهم، بدلاً من الوقوف عند أشكال محلية بدائية لم تتطور، بل ولم تكن تحمل في موضوعاتها وعناصرها الدرامية إمكانات هذا التطور؟!

حتى الأقنعة التي قدم الدكتور يوسف إدريس مسرحيته بالتهجم عليها، لأنها ليست سمة من سمات السامر الشعبي، ولأن «شعبنا يكرهها تمثيلاً أو حقيقة»(٢) ، هذه الأقنعة نرى الكاتب يلجأ إليها بطريقة أو بأخرى، حين يقدم إلينا «الفرفور»

(١) انظر: . Literary Encyclopedia, Moscow, 1966, volume No. III, pp. 683 - 685

(٢) مقدمة المسرحية، ص١٤ .

في اللوحة الأولى من المسرحية وقد ارتدى ثيابًا قديمة هي مزيج من أردية البهلوانات والأراجوزات والمهرجين، أما وجهه فقد طلي بالدقيق أو المساحيق البيضاء أو وضع عليه قناع خاص به. فهل تراهم في عروضنا المحلية القديمة كانوا حريصين على ارتداء الأقنعة أو مدركين لوظيفة القناع المسرحي في الإشارة إلى ثبات الشخصية وغمطيتها؟!

لقد أراد الدكتور يوسف إدريس «لفرفوره» أن يكون لسان الجماهير المحتشدة لتراه، أراده أن يرفع صوته «فيحسوا جميعًا أنه ليس صوته ولكن صوتهم هم، لا لأنه جميل، ولكن لأنهم يتعرفون فيه على ملامحهم وخصالهم، على صبرهم الطويل الذي لا مبرر له، على سخطهم، على طريقتهم في إبداء السخط»، أراده «مزيجًا من البطل الأرضي السماوي الجني الآدمي، حتى يصبح لكلامه فاعلية لا يستطيعها أي كلام آخر، وحتى يتقبل الناس هذا الكلام، كما لا يتقبلون أي كلام آخر»[1].

أراده هذا كله، وأكثر من هذا كله، بيد أن بطله المأمول لم يكد يستطيع الصمود عند أول تجربة، فاكتفى بأن يكون نسخة من سيده حين أتيحت له فرصة السيادة، ثم قنع بأن يكون ذرة شائهة تدور حول ذرات السيد دورانًا بائسًا يائسًا، ثم لما أحس بضيق حلقة الحصار من حوله أخذ يجأر- بينما تسدل الستار- باستغاثة دامعة ضارعة: «لابد من حل.. النجدة..»، وهيهات له أن يُغاث، لقد حوله مبدعه من ظاهرة اجتماعية حية، إلى ظاهرة طبيعية محكومة بنظام أبدي لا تبديل له، وهل لما قضت الطبيعة من تبديل؟!!



(١) السابق، ص ١٨ .

المسرحية الاجتماعية الذهنية

تنتمي مسرحية «شمس النهار» التي أصدرها الكاتب الكبير توفيق الحكيم سنة ١٩٦٥م إلى ذلك الاتجاه الذي أطلقنا عليه «الاتجاه الاجتماعي الذهني»، فهي اجتماعية من حيث تناولها لبعض القيم الأساسية في بناء الفرد والمجتمع، مثل قضية «الحاكم الصالح»، وأنه يجب أن يخرج من قلب الشعب حتى يستطيع الإحساس بآلامه وآماله، ومثل «العمل» وأنه القيمة الكبرى في حياة الإنسان؛ ومثل «مسئولية الفرد إزاء الجماعة»، ومثل «الإصلاح الخلقي»، وأنه ينبغي أن ينبع أولاً وقبل كل شيء من داخل الإنسان، فإذا صلحت أخلاق الفرد صلحت بالتالي أخلاق المجتمع. ثم هي ذهنية من حيث إنها لا تعكس هذه القضايا من خلال التفاصيل الواقعية ونثريات الحياة اليومية، بل إنها تفلسف هذه القضايا، وتعرض لها من خلال الجدل والمناقشة والحوار الذهني والفكاهة الذكية، حتى تستخلص القانون العام الذي يحكم الظاهرة، وتستقطب المعنى الكلي من بين ركام المشاهد والصور الجزئية، ومن هنا ذلك الطابع «التعليمي» الذي يغلب على المسرحية.

ولقد أراد الحكيم نفسه أن يلقي ضوءًا على الأسلوب الذي اتبعه في بناء مسرحيته، فقال في مقدمة المسرحية: «هذه مسرحية تعليمية، والأعمال التعليمية في الأدب والفن من " كليلة ودمنة" إلى " حكايات لافونتين" إلى مسرحيات "بريخت" وغيرها من آثار هذا النوع، إنما تهدف إلى توجيه السلوك الفردي والاجتماعي، وهي في أحيان كثيرة لا تخفي مقاصدها، وتتخير من العبارات ما يصل توًا إلى النفوس ويرسخ في الأذهان، وتنتقي من وسائل التعبير أوضحها وأبسطها، وتتخذ أحيانًا من وضع الحكمة والمغزى في صورة مباشرة سلاحًا من

أسلحتها، وهي على خلاف الفن الآخر الذي يخفي وجهه ويدعك تكتشف ما خلفه، تكشف هي القناع وتقول لك: «نعم أريد أن أعظك فاستمع إلي!».

وإزاء هذه الصراحة منها نصغي إليها راضين، وهكذا أصغينا ولا نزال نصغي إلى حكم «كليلة ودمنة» وعظات «لافونتين» ومسرحية «بادن» التعليمية لبريخت، دون أن نضجر مما نسمع، ذلك أن الوعظ في حد ذاته فن، مادام قد قدم إلينا في شكل جميل»[1] .

وإذن فهذه المسرحية من قبيل المسرحيات «التعليمية» أي التي تهدف إلى التوجيه المباشر والإسهام في الإصلاح الخلقي والاجتماعي، ومن سماتها- كما يقرر الحكيم نفسه- وضوح صلتها بالمجتمع، والمباشرة في استنباط الحكمة واستخراج المغزى من الحادثة أو الموقف، وبساطة الوسائل التعبيرية في الألفاظ والتراكيب والحوار جملة.

ولقد أشار الحكيم إلى المسرحية التعليمية عند «بريخت» في مقام التدليل على أهمية هذا النوع من المسرحيات، وينبغي أن لا نقبل هذه الإشارة على علاتها، فلقد عودنا الحكيم على أنه لا يشير مثل هذه الإشارة إلى كاتب أو مذهب إلا إذا كان قد اطلع عليه وتمثله قدرًا من التمثل، ويصبح هذا الكاتب أو ذلك الاتجاه- من هذا المنطلق- رافدًا من الروافد التي تكون ثقافة الحكيم المسرحية.

ومسرح بريخت الذي يشير إليه الكاتب «تعليمي»، باعتبار أنه «يوقظ في المشاهد ظمأ إلى المعرفة- كما يقول بريخت نفسه- ويعلمه الإحساس بالسعادة في الصراع من أجل تغيير الواقع»[2] . وهذا المسرح يقوم على عنصرين أساسيين: الملحمية والتغريب، فالملحمية تتمثل في تحييد المتفرج وإيقاظ فاعليته، ثم في جعل

---

(١) توفيق الحكيم، مقدمة «شمس النهار»، مكتبة الآداب، القاهرة، سنة ١٩٦٥م .

(٢) ي. م يفنينا، الواقعية الأوروبية ص٢٦٠ .

الإنسان ذاته موضوع الظاهرة المسرحية، ثم في التوجه بالإثارة إلى عقل المشاهد لا إلى شعوره فحسب، وأخيرًا في عدم تسطح الوحدة المسرحية واللجوء بدلاً من ذلك إلى جعل الأحداث تجري فيما يشبه الخطوط المتقاطعة أو المنحنية[1] ، أما التغريب فيعني ملاحظة غير المألوف فيما هو مألوف، ورؤية المفاجئ فيما يتكرر كل يوم، وباختصار رؤية «الغريب» في الظواهر والأحداث العادية، بغية إلهاب ذهن المشاهد ودفعه دفعًا إلى التفكير فيما يراه، والتفكير- كما يقولون- بداية التغيير.

وإذا كانت «شمس النهار» تهدف إلى غاية «تعليمية» بتوجيه السلوك الفردي والاجتماعي عن طريق مناقشة بعض القيم الاجتماعية، فإن من الواجب هنا أن نشير إلى أن هذا النوع من المسرحيات ليس جديدًا تمامًا بالنسبة للحكيم، فمن المعروف لدى المشتغلين بأدب الحكيم أن ما يعرف بالمسرح الذهني قد تعرض في أخريات الكاتب لتطور كبير من حيث الشكل والمضمون، أما من حيث الشكل فقد ابتعد - إلى حد ملموس- عن التجريد البحت وأصبح أكثر تحقيقًا لقاعدة الصراع الدرامي بين الأشخاص والمواقف والأفكار. وأما من حيث المضمون فقد أخذ يعالج القضايا التي تمس المجتمع البشري المعاصر، مثل الصراع بين القوة والقانون: «السلطان الحائر»[2] ، والكفاح من أجل السلام وإزالة ما يعترض طريقه من عقبات: «أشواك السلام»[3] ، وتسخير التقدم العلمي من أجل محو الفقر والجوع: «الطعام لكل فم»[4] ، وصحيح أن الكاتب لم يتخلص تمامًا من آثار فلسفته المثالية وانطلاقه في معالجة القضايا من وجهة نظر طوباوية وتجريدية، إلا أننا مع ذلك

---

(١) انظر عن المسرح الملحمي مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لمسرحية «دائرة الطباشير القوقازية»، العدد ٣٠ من سلسلة روائع المسرح العالمي.

(٢) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، القاهرة، ١٩٦٠ م.

(٣) توفيق الحكيم، أشواك السلام، القاهرة، ١٩٥٧م .

(٤) توفيق الحكيم، الطعام لكل فم، القاهرة، ١٩٦٣م .

لا نستطيع أن نغفل ما طرأ على مسرحه من تطور فني وفكري، بحيث انتقلت مسرحياته من إطارها الذهني الرمزي المحض، لتصبح مسرحيات اجتماعية ذهنية تحقق ما دعاه الحكيم ذات يوم «بالواقعية الفكرية».

وتتكون مسرحية «شمس النهار» من ثلاثة فصول، وتقع أحداثها خارج الزمان والمكان؛ لأن القضايا التي تطرحها هي قضايا كل زمان ومكان، ومن ثم لا يهم فيها تحديد أبعاد الزمان والمكان، بقدر ما يهم تحديد أبعاد القضية المطروحة عن طريق المناقشة وتبادل وجهات النظر بين الشخصيات، وفيها يتضاءل الدور الذي يقوم به الفعل المسرحي ويعظم الدور الذي يقوم به الحوار الذكي الذي يؤدي في النهاية إلى بلورة القضية والحل المقترح لها.

وبطلة المسرحية هي الأميرة «شمس النهار» بنت السلطان «نعمان»، تلك الفتاة التي برعت منذ صغرها في ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والعزوف عن مغريات الحياة. وحين تبلغ سن الزواج فإنها ترفض أن تتزوج كما تتزوج بنات الملوك، إنها تشترط فيمن تختاره زوجًا لها ألا يكون من الأمراء الكسالى، تريده أن يكون إنسانًا قبل كل شيء.. قد يكون معدمًا فقيرًا من عامة الشعب، ولكنه في نظرها خير ألف مرة من أولئك الذين يتمتعون بالثروة والجاه، ولكنهم يفتقدون أهم شيء: الإنسانية.

ورغم أن أباها السلطان يتمنى لو تزوجت مثلما تزوجت شقيقاتها من أمير غني ذي مملكة وسلطان، إلا أنه في النهاية يضطر للرضوخ لشروطها، ويعلن في المدينة أن بنت السلطان تريد الزواج، وأن أهل البلد جميعًا بغير تمييز لهم الحق في أن يتقدموا لطلب يدها، ولها وحدها حق الاختيار من بينهم.

ويتقدم إلى الأميرة كثيرون، منهم الأمير ومنهم الغني صاحب الأملاك؛ ولكن مصيرهم جميعًا يكون الإخفاق.

وأخيـرًا.. يتقدم إليهـا الرجل الذي كانت تحلم به وتتمناه: رجل من عـامة الشعب، فقـير لا يملك حتى ثمن رداء جديد يـرتديه، غير أنه يملك شيئًـا ثمينًا لا يملكه الآخرون: يملك نفسًا حرة متمردة، تأبى أن تعيش عالة على الآخرين، وترى السعـادة في العمل، وتعتـقد أن مسئـولية الإنسان الكبـرى هي أن يصنع مستـقبله بجهده وعرقه، وذلك هو المعنى الإيجابي للحياة.

ومنذ أول مشهد حواري بين «شمس النهار» والفـارس الفقير «قمر الزمان»، تحس أنه فتى الأحلام الذي كانت تبحث عنه، وبما أنه ليس عـلى استعداد للمماراة والمجاملة، فإنه يفجر منذ الوهلة الأولى تلك الأفكار التي كانت ما تفتأ تراودها:

شمس: اسـمع ياقمر الزمـان! ألم يخطر لك أنك إذا فزت بي سـأكون لك بمالي وجاهي؟

قمر: وماذا تصنعين أنت بي عندئذ؟

شمس: هذا شأني.

قمر: ولكنه شأني أيضًا.

شمس: ستكون زوجي.. ولن يطالبك أحد بأن تصنع شيئًا.

قمر: إني لم أتعود أن أعيش دون أن أصنع شيئًا.

شمس: ستصنع شيئًا.. سندربك لتصبح يومًا حاكمًا.

قمر: حاكمًا؟

شمس: نعم.. حاكمًا مثل أبي.

قمر: ومن قال إني أريد أن أكون مثل أبيك؟

السلطان: هذا فوق الاحتمال.

الوزير: نخرسه في الحال!

شمس: الصبر! الصبر! أرجوكم! .. لماذا ياقمر الزمان لا تريد أن تكون حاكمًا مثل أبي؟

قمر: إن أباك لم يكن في يوم ما محكومًا.

شمس: بالطبع لا.

قمر: الحاكم يجب أن يخرج من المحكوم.

الوزير: إن هذا الرجل خطر!

السلطان: حقًا.

شمس: (لقمر) هذا إذن ينطبق عليك؟

قمر: لا.. المحكوم الجيد هو الذي يصنع الحاكم الجيد.. وأنا لم أتدرب بعد ولم أتكون التكوين الكافي للمحكوم الجيد»[1].

هنا تتبلور القضية الأساسية التي تطرحها المسرحية، قضية «الحاكم الصالح» الذي ترى المسرحية أنه ينبغي أن يخرج من صلب الشعب حتى يحس بآلامه وآماله، ورغم أن «قمر الزمان» (رمز الشعب) يرفض التصدي لمسئولية الحكم بحجة أنه لم يتكون التكوين الكافي، فإن مواقفه فيما يلي من فصول المسرحية تؤكد أنه برفضه هذا لم يكن يقصد إلا نقد السلطة حين لا تتيح فرصة التربية السياسية السليمة للشعب جميعه، ذلك أن المشكلة ليست فقط في أن يختار الحاكم من صميم الشعب، بل لابد أن يكون هذا الشعب نفسه واعيًا بمسئوليته وأهدافه حتى يستطيع اختيار الحاكم الصالح.

---

(١) المسرحية ص ٣١-٣٣.

على أية حـال فإن «قمـر الزمان» المعـدم الذي لا يملك غيـر نفسـه، يحظى بالقبول من الأمـيرة، غير أنه بدوره لا يوافق على إعلان زواجـه منها، ما لم تتح لكل منهما فرصة معرفة شريكه، معرفة تنبع من واقع الحياة العملية، وليست مجرد معرفة نظرية.

ورغم اعتـراض السلطان - الأب- فإن شمس النهـار توافق على اصطحاب قمـر الزمان في رحلة طويلة خـارج المدينة يتاح فيـها لكل منهمـا معرفـة الآخر، وتتخلى الأمـيرة عمـا كانت فيـه من أبهة وخدم وحـاشية، وتـرضى بأن تتبع ابن الشعب البسيط متنكرة في زي جندي عادي حتى لا تثير ريبة أو شكًا.

وعلى امتداد الفصل الثاني يتخذ المؤلف من رحـيل البطلين معًا وسيلة لتأكيد بعض القيم الأخلاقـية والاجتماعـية، وهنا يبرز مكثفًا ذلك الطـابع التعليمي الذي صدرنا به الحـديث، ليس فقط لأن الكاتب يجسـد الفكرة من خلال المواقف على طريقة بريخت، بل لأنه - كذلك- يجنح في صـياغة هذه المواقف إلى قالب تراثي لصيق بوجدان القـارئ العربي وفكره، وهو قالب الرحلة بما يهـيئه من تنوع الرؤى والمشـاهد والأوضاع، وبما يولده من إيماءات إلـى قصـة الخضـر وموسى عليـهمـا السلام؛ ففي كلتا الحالتين كانت الرحلة طريقًا إلى الإرشاد والكشف، وفي كلتيهما علاقة المتعلم الراغب في المعرفة بمن يملك إمكانية التـعليم والتعريف، وفي كلتيهما تنبهم بعض التـصرفات لبـعض الوقت، ثم سرعان ما تـتضح الحكمة منها فـتزول أسباب الـعجب والدهشة؛ فحين يحس الراحـلان - شمس النهار وقمـر الزمان- بلذع الجوع، ولا يـجدان في الخلاء الواسع مـا يطعمـانه، يقتـرح قمـر الزمان أن يبحث كل منهما عن طعامه بنفسه، بل يبـالغ فيعهد إلى الأميرة بالعمل الأصعب، مـوضحًـا حكمـة تصـرفه بقـوله: «إن العـمل الأصعب لا يـقوم به إلا الإنسـان الأعظم»، وحين يجدان شـجرة تفاح حافلة بـالثمر، لا يزيد قمـر الزمان على أن

يقطف منها أربع تفاحات، لكل منهما اثنتان، وإذ تلاحظ الأميرة أن التفاح على الشجر وفير، يرد عليها الآخر بأن «الشراهة تقتل روح المتعة»، وبأن «الطاقات المبددة يجب الاحتفاظ بها لما هو أنفع».

وخلال الرحلة تفاجأ شمس النهار وقمر الزمان برجلين يحملان مالاً سرقاه من خزانة حاكم المدينة المجاورة «حمدان»، ويتضح أن هذين الرجلين هما ملاحظ خزانة الأمير ومساعده، تمكنا من اختلاس أموال الخزانة وهربا بها، وبدافع الشعور بالمسئولية يتطوع البطلان للقبض عليهما بهدف تسليمهما للأمير حتى ينالا ما يستحقانه من عقاب، وحين يتساءل اللصان عن مصلحة هذين في القبض عليهما، يجيب قمر بأن «الواجب» هو الذي يقضي بذلك، «ليعترفا بالذنب ويطلبا الصفح ويقسما على الاستقامة»، فالاعتراف بالخطأ والندم عليه هو بداية «تطهر» النفس وصفائها.

ويصل الراحلان إلى قصر الأمير «حمدان»، ويردان إليه المال المسروق. وتقديراً من الأمير لأمانتهما يعين شمس النهار- المتنكرة في ثياب جندي- حارساً خاصاً له، كما يوصي بإكرام قمر الزمان وتهيئة أسباب الراحة له. وإذ تقوم شمس النهار على خدمة الأمير، فإنها تحاول بدورها التأثير عليه بتلك المبادئ التي بثها فيها قمر الزمان، إن الأمير مثلاً يطلب إليها أن تحمل عنه عباءته فترد عليه بأنه ينبغي أن يحملها بنفسه، لأنها تريد له أن يكون رجلاً كاملاً، و«الإنسان الذي يقوم بنفسه هو الأكمل، والذي يحتاج إلى أن يقوم له غيره بما لا يستطيع هو الأنقص»، وتنجح شمس النهار بهذه الطريقة في إعادة «صنع» الأمير فتجعل منه «إنساناً»، مثلما استطاع قمر أن يحولها هي بمبادئه وقيمه من مجرد أميرة عادية إلى فيلسوفة متمردة على طبقتها، وعلى ما تتسم به هذه الطبقة من سلبية وبلادة وخمول.

ثم يتضح المستور، ويكتشف الأمير أنه بإزاء امرأة وليس إزاء جندي كما كان يعتقد، ويختلط في نفسه الحب بالشعور بالامتنان، وهنا تبلغ المسرحية ذروتها،

فهل تتزوج شـمس النهار من الرجل الذي «صنعها» - قمـر الزمان؟ أم تتزوج من صنعته هي - الأمير حمدان؟

إن الحكيم هنا يطرح طرفًا من الفكرة التي طرحها في مسرحية «بيجماليون»، تلك الفكرة التي تقـول: «بأننا فـعلاً نحـب مخلوقـاتنا، ولا نحـمل لخالقـينا إلا التقدير»، ولكن قمر الزمان يحـسم الموقف حين يقرر أن ينسحب من حياة «شمس النهار»، معتقدًا أنه قام بواجبه حين سـاعد الأميرة على أن تفهم الحياة والناس خيراً مما كانت تفهم، وواجـبها الآن ليس الزواج، وإنما واجبهـا الأساسي «أن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحـه»، ويسدل الستار على الفصل الأخـير، بينما ترن في آذاننا مقاطع هذه اللوحة الحوارية الأخيرة :

قمر: ليس من حـقي أن أرغمك على التشرد طول حـياتك، ليس من أجل هذا تكونت كل هذا التكوين.. إنه من أجل أن تصنعي شيئًـا مفيدًا، إنك تنتظرين من حمدان أن يصلح بلده، وبلدك فيما أعتقد ليست خيراً من بلده.

شمس: معنى ذلك...

قمـر: نعم.. معنى ذلك أن تسلكي نفس طريق حمـدان.. أن تعودي إلى بلدك وتعملي على إصلاحه .

شمس: بمفردي؟

قمر: نعم بمفـردك، شعبك محتـاج إليك، ولن يقبل تغييـرًا أو إصلاحًا إلا منك وحدك، النابتة منه، والناشئة فيه.

شمس: وأنت؟

قمـر: أعود إلى حيـاتي، حياتي التي يجـب أن أعيشـها، مع أولئك الذين نشأت بينهم.

شمس: وسعادتنا؟

قمر: فلنفكر في سعادة الآخرين.

شمس: أي حياة مرهقة تلك التي تنتظرني!

قمر: أصحاب الرسالات لا يستريحون.

شمس: أما من حل آخر؟

قمر: توجد حلول كثيرة.. ولكني اخترت الأصعب.

شمس: نعم.. والأقسى!

قمر: ولكنه الأجدر بشخصيتك.

شمس: هل تظن أيها الحبيب أني سأستطيع الصمود؟

قمر: تستطيعين أكثر مني.. وليس من المناسب الآن أن أكشف لك عن فداحة ما أتحمل، ولكن لابد لنا من الشجاعة!

شمس: مادمت تريد ذلك فهو إذن الأصوب.

قمر: وداعًا ياشمس النهار!

شمس: وداعًا ياقمر الزمان»[1] .

وإذن فهذه المسرحية تعليمية بأدق ما تحمله هذه الكلمة من معنى، تعليمية لأن غايتها الأساسية تأكيد هذه القيم التي أشرنا إليها خلال ذلك العرض التحليلي، وإذا كان لهذا كله من دلالة، فهو أن نوعًا من التطور قد طرأ على مسرح الحكيم الذهني في الفترة الأخيرة، فأصبح أكثر اهتمامًا بالقضايا التي تؤرق ضمير المجتمع المعاصر، صحيح أنه حتى في هذه المسرحية لم يستطع الحكيم أن يتخلص من

(١) المسرحية ص١٧٢-١٧٣ .

منهجه الطوباوي، فرأيناه يحل مشاكل اجتماعية بحتة كمشكلة «الحكم» حلاً مثاليًا أخلاقيًا؛ كما رأيناه يعول كثيرًا على ما يسمى «بالإصلاح الذاتي» للنفس والسلوك، رغم أن الظاهرة الاجتماعية ينبغي الاقتراب منها بمنهج اجتماعي أولاً وقبل كل شيء، وليس بمنهج طوباوي مثالي. ومع ذلك لا يمكننا أن نغفل النواحي الإيجابية في هذا العمل: من علاج لقضايا واقعية، إلى هجر لما عرف به الحكيم من حيرة وقلق وتشاؤم، إلى ثقة في قدرة الإنسان على تطوير العلاقات الاجتماعية.

ولقد اعتبر كثير من الدارسين «شمس النهار» نموذجًا راقيًا للمسرح التعليمي في مصر، وتستمد هذه المسرحية أهميتها- في نظرهم- من أنها عمل جيد من الناحية الفنية الجمالية، وواضح في هدفه الإصلاحي في نفس الوقت، ولقد كان الحكيم ذاته على وعي بهذا المعنى الإصلاحي في مسرحيته حين قال في حوار أجراه معه الكاتب المعروف ألفريد فرج:

إن المسرحية التعليمية في نظري- وربما كل فن تعليمي إصلاحي- هو فن ضرورة، أي أن الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية أو إصلاحية، ويشعر أن من واجبه أن يقوم به، والمهم فيه أن يكون القيام به صادرًا عن إرادة حرة وشعور صادق. على أن هذا النوع من الفن، على الرغم من أهميته وضرورته وعظم نتائجه أحيانًا من الناحية الإصلاحية والاجتماعية، فإنه من الناحية الفنية يحتاج إلى حذر شديد، فإن الإكثار منه أو الافتعال فيه قد يؤدي إلى مزالق تخرجه عن الفن الجيد، أو عن نطاق الفن إطلاقًا»[1] .

والبديل الفني لما يعنيه الكاتب بالافتعال، تجسيد الفكرة المسرحية من خلال الصراع الدرامي والمواقف والشخصيات، حتى لا تصبح القيم المطروحة مجرد

---

(١) حوار مع الحكيم، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص ١٨٩، ١٩٠ .

شعارات وتقريرات يصادر بها العمل دونما تبرير أو إقناع. وإذا صح هذا التفاعل العضوي بين الفكرة وإطارها المسرحي ، فكيف تسنى لبعض النقاد أن يلاحظ ما في هذه المسرحية من سلامة العناصر الفكرية والخلقية التي أقيمت عليها، في الوقت الذي يأخذون فيه على كاتبها إجهاض الصراع الدرامي بعدم الانتهاء به إلى غاية واضحة محددة؟

لقد احتفى الناقد الراحل الدكتور محمد مندور بما في هذه المسرحية من قيم إيجابية، حين علق عليها بقوله: «يحلو لي أن أبرز قيمة إيجابية أكيدة جسدتها هذه المسرحية بصريح حوارها ومواقفها، وهي قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقري، فشمس النهار تعترف أن ابن الشعب خلقها بدفعها إلى العمل، وهي بدورها التي خلقت الأمير المترفع المتبطل حمدان وعلمته الحياة بدفعها له إلى العمل». غير أن الدكتور مندور يعود فيأخذ على المسرحية أن الصراع فيها لم ينته إلى هدف أو غاية، فلقد ترك الحكيم مسرحيته مفتوحة الخاتمة وتخلى عن شمس النهار وهي حائرة بين قمر الزمان وحمدان، وذلك «بينما نرى كاتبًا ملتزمًا مثل برنارد شو يحسم مثل هذا الموقف في مسرحيته المعروفة "كانديد" عندما افتعل صراعًا في نفس زوجة قسيس بين تفضليها لزوجها أو تفضيلها لشاب خيالي مدله بها، وإن تكن قد حسمت هذا الصراع لا على أساس عاطفي أو أخلاقي، بل على أساس فكري إرادي خالص»[1].

والواقع أننا لا نرى هذا الرأي بخصوص نهاية المسرحية، فمن ناحية، لا تمكن المقارنة بين «كانديد» و«شمس النهار» ؛ لاختلاف فلسفة المسرحيتين والأشخاص الذين يدور بينهم الصراع، ومن ناحية أخرى، لم يترك الحكيم مسرحيته مفتوحة، فالحق أن تردد شمس النهار في الاختيار لم يكن منذ البداية إلا

(١) الدكتور مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص١٧٦ .

ترددًا ظاهريًا، قصدت به إثارة غيرة قمر الزمان، الذي كانت في قرارة نفسها متشبثة به رغم كل شيء، غير أن قمر الزمان أفلح في نهاية الأمر في إقناعها بالتوفر على أداء رسالتها نحو بلدها وذويها، «لأن أصحاب الرسالات - على حد قوله- لا يستريحون»، ومن ثم يمكن القول: إن الأميرة قد اختارت في ختام المطاف جانب الرعية، ولم يتركها الحكيم «حائرة مبلبلة» كما اعتقد المرحوم الدكتور مندور.

وحتى على افتراض أن الكاتب قد ترك مسرحيته مفتوحة، ولم يتوجها باختيار واحد من الاحتمالات العاطفية المطروحة، فإن هذا لا ينهض بحد ذاته تفسيرًا لما يلاحظ أحيانًا من هبوط ديناميكية الصراع، وجفاف اللهجة التعليمية، والمباشرة التي يتم بها استنباط الحكم والتعميمات الخلقية، بل إن تفسير هذا ينبغي أن يلتمس في الطريقة التي يبني بها الحكيم شخصياته المسرحية، فهي شخصيات يبدأ الكاتب في إقامتها داخل الذهن، وهي تلجأ في صراعها إلى الجدل الذكي والحوار الموحي، أكثر مما تلجأ إلى تحقيق هذا الصراع من خلال المواقف والأحداث، وهي تئول في كثير من الأحيان إلى كنايات ورموز مجردة، ومن ثم يعوزها دفء الحياة وواقعية الأبعاد النفسية والاجتماعية. لقد صور المؤلف- على سبيل المثال- بطل مسرحيته قمر الزمان إنسانًا بالغ البساطة، حكيمًا بالغ الحكمة، شديد الإحساس بالقيم الأخلاقية والمسئولية الاجتماعية، ولكن هذه الصفات لم تتبلور من خلال المواقف المسرحية، بل إن المؤلف يسوقها إلينا على لسان قمر الزمان ذاته، ومن خلال حواره مع الشخصيات الأخرى، أما شمس النهار فقد ثارت على وضعها الطبقي؛ وانسلخت عن الأرستقراطية الحاكمة التي تنتمي إليها مفضلة جانب الشعب، مؤمنة به وبطاقاته الكبرى، غير أن المؤلف- مع ذلك- لم يقل لنا لماذا ثارت شمس النهار على طبقتها؟ وما هي البواعث الاجتماعية التي أدت إلى تحول هذه الشخصية من مجرد أميرة «برعت في ركوب الخيل واللعب

بالسيف» إلى ثائرة تضحي بحبها في سبيل الشعب؟ وربما اتضحت هذه الملاحظة أكثر لو أننا قارنا نموذج «شمس النهار» عند الحكيم بنموذج «فوماجارديف» في رواية جوركي المشهورة، فكلا النموذجين «متمرد»، وكلاهما يرفض الواقع الاجتماعي، وكلاهما ينسلخ عن طبقته ويعيش ظروفًا غير عادية، بيد أنه إذا كانت شمس النهار تدين الواقع منطلقة من وجهة نظر أخلاقية ذاتية، فإن «المتمرد» عند جوركي ينطلق في تمرده من وعي عميق وتجربة حقيقية في مخالطة هذا الواقع، ومن ثم فإنه يتجاوز ملامح «المتأمل» الذي يفكر في الظاهرة من بعيد وبصورة تجريدية، تلك الملامح التي نلاحظها في شمس النهار وإلى حد ما في قمر الزمان. وبقدر مخالطة «فوما» لواقع طبقته يتجلى إحساسه بفسادها، وبحجم تأثيرها فيه تكون ثورته عليها، ومن ثم يتأزم الصراع، ويكتسب النموذج حيوية ونبضًا، ويتجسد المعنى الدرامي في رفض الإنسان لواقع اجتماعي يعيشه. هذا على حين يتمثل هذا المعنى بالنسبة لشمس النهار وسواها من شخصيات الحكيم في مجرد المناقشة والجدل الذي لا ينتهي.

ليس عجيبًا بعد هذا أن نسمع من المستشرق الأمريكي جاكوب لانداو أن «حيوية الصورة لم تكن موطن اهتمام أساسي من الحكيم في أي وقت من الأوقات، ومن ثم شحوبها في مسرحياته، ويركز الكاتب اهتمامه أثناء خلق المسرحية على القضايا التي تؤرق روحه الحائرة»[١] .

ومعلوم أنه إذا زاد الاهتمام بالأفكار في العمل المسرحي ازدادت أهمية الدور الذي يلعبه الحوار؛ إذ ينتقل مركز الثقل في هذه الحالة من أفعال الشخصيات إلى أقوالها، باعتبار هذه الأقوال معبرة عن الأفكار المقصودة، ومن هنا ما يجمع عليه

---

(١) انظر:

J, M. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, pp. 140-147 .

النقاد من القيمة غـير العادية للحوار في مسرح الحكيم، فهو حـوار يتميز بالحدة، والديناميكية، والذكاء، والفكاهة السـاخرة، وهي سمات جعلت من الحكيم «ملك الحوار» كما يـقولون. إليك هذا المشهد- على سبيل المثـال- حيث يدور الحوار بين قمر وشمس من ناحية، وملاحظ خزانة الأمير ومساعده من ناحية أخرى:

قمر: أخبرونا عن مصدر هذا المال أولاً.

الملاحظ: تريدون الحقيقة؟!

شمس: نعم.. نريد الحقيقة بكل صراحة.

الملاحظ: بكل صراحة هذه أرباح تجارة استوردناها وبيعت في المدينة.

قمر: وثمن هذه التجارة المستودة؟!

الملاحظ: اقترضناه.

قمر: من خزانة الأمير؟ طبعًا؟

الملاحظ: طبعًا.

قمر: بعلمه؟

الملاحظ: بعلم الله.

قمر: ما شاء الله.

المساعد: وماذا في ذلك؟!

قمر: لا شيء.. مادام الأمير لا يعلم بهذا القرض من خزانته.. والله وحده هو العالم.. فإن الله عز وجل يسمي هذه القروض باسم آخر هو: اختلاسات!

الملاحظ: وما أهمية اختلاف الأسماء؟!

المساعد: حقًا.. مجرد اختلاف أسماء!.. ماذا في ذلك؟!

قمر: لا شيء! قرض.. اختلاس.. كله واحد.

الملاحظ: أتريد الحقيقة؟ نحن لسنا وحدنا.

قمر: أيوجد مثلكم كثير؟

الملاحظ: المدينة كلها.

شمس: كيف ذلك؟

المساعد: هذا هو الحاصل.

الملاحظ: قروض.. اختلاسات.. رشاوي.. كله واحد.

المساعد: نعم.. كله واحد.

الملاحظ: كل واحد يده في جيب الآخر.. جيبك في يدي.. ويدي في جيبك. وجيوبنا كلها في يد الأمير.. وجيب الأمير في أيدينا، والحركة ماشية!!

قمر: وأنتم؟ أتجدون لمثل هذا المال طعمًا؟

الملاحظ: أهذا سؤال يسأل؟

شمس: بالطبع لم تسألوا أنفسكم من قبل مثل هذا السؤال؟

الملاحظ: طبعًا لا.. لأننا لسنا مجانين!

المساعد: طعم النقود؟ أهذا كلام يناقش فيه؟

الملاحظ: يظهر أننا وقعنا في أيدي مخلوقات الله أعلم بها.. مادام طعم هذا المال لا يعجبكم فاتركوه لنا.. إنه يعجبنا نحن.

المساعد: هذا هو الكلام المعقول!

قمر: نترك لكم مالاً اختلستموه.. بعد أن عرفنا الجريمة؟

الملاحظ: وما شأنكم أنتم؟

شمس: لا يمكن أن نتستر على جريمة.

الملاحظ: ومن الذي طالبكم أنتم بفضحها؟

شمس: الواجب.

المساعد: عدنا إلى هذا الشيء الملعون!

الملاحظ: وهذا الواجب ما وزنه؟ عشرة قراريط؟ عشرون قيراطًا؟ كم يساوي في السوق؟

شمس: ليس في سوق أمثالكم»[1] .

من هذا المشهد الحواري تتضح تلك الخصائص الفنية والفكرية التي أشرنا إليها فيما يخص مسرح الحكيم، ففيه تلك السمة التعليمية المباشرة، وفيه الاعتماد على المناقشة والجدل في بلورة القضية أكثر من الاعتمادِ على الحدث والصراع الدرامي، وفيه استغلال إمكانات الحوار وتكثيفه وتركيزه حتى ليشبه التماعات الضوء المتتابعة الخاطفة، وفيه استخدام السخرية والفكاهة الذكية بهدف الكشف عن طبيعة الشخصية أولاً، وهجاء المفاسد الاجتماعية ثانيًا، وقد كانت هذه الناحية الأخيرة- الروح الفكهة والذكاء اللاذع- من أبرز الخصائص التي لفتت أنظار الدارسين من المستشرقين إليه، ولكنهم ما كادوا يعترفون له بها حتى عادوا فعزوها إلى تأثره بقطب المسرح الإغريقي «أريستومان»[2] .

أما لغة المسرحية فهي- كما يبدو واضحًا من ذلك المشهد- اللغة الفصحى، ولكنها الفصحى المفهومة لعامة المثقفين، لا تعقيد فيها ولا غريب، بل إن الحكيم يلجأ فيها أحيانًا إلى تبسيط التركيب اللغوي وتقريبه من لغة الحديث، وذلك بعدة وسائل،

---

(١) المسرحية ص ٧٦ - ٨٤ .

(٢) انظر: الكسندر بابا دوبولو، توفيق الحكيم وعمله الأدبي، ملحق مسرحية «السلطان الحائر»، ص٢٣٤، ٢٣٥ .

منها الاستـعاضة بالتنغيم الصوتـي عن أدوات الاستفهام المعـروفة، ومنها نقل بعض التعبيرات التي شاعت في اللغة العامية، واكتسبت ظلالاً غنية الإيحاء، مثل: «يتكلم في الهواء» «ولا من رأى ولا مـن سمع» «قام في إجـازة»، وهي وأمثالهـا تعبـيرات شاعت في العامية واستخدمها الحكيم بنفس معانيها التي شاعت بها.

أما لماذا وجد الحكيم في اللغة الفصـحى أداة مناسبة لإجراء الحوار المسرحي، فلعلنا نعثـر على تفسير لذلك في الحقـيقة التاليـة، وهي أن البيئة التي تجري فـيها أحداث المسرحية بيئة شبه تاريخية تذكرنا بتلك البيئة التي سادت الشرق أثناء القرون الوسطى، كما تذكـرنا شخصياتهـا: السلطان والأمير والأميرة والحرس والحـاشية، بتلك الشخـصيات التي نصـادفها كـثيرًا عندمـا نقرأ أقاصـيص «ألف ليلة وليلة»، ولاشك أن مثل تلك البيئة وهذه الشخصيات يناسبهـا أكثر استخدام اللغة الفصيحة في الحوار، وخاصة إذا تذكرنا أن غـالبية شخصيات المسرحية - باستـثناء شخصية قمر الزمان- هي شخصيات ملكيـة من الطبقة العليا في المجتمع، وأن القضايا التي يدور الحوار حولها هي قضايا أخلاقية وفكرية يسمو مستوى الأداء فيها أحيانًا حتى يكتسب صـبغة شعـرية رقيقـة. كل هذه الاعتبارات تـسمح بالقول بأن استـخدام الحكيم للغة الفصحى في هذه المسرحية كان- من ناحـية- مناسبًا للبيئة التي جرت فيهـا وقائع المسرحية، كمـا كان- من ناحية أخرى- استلهـامًا لطبيعة الشخـصيات المسرحية.



الفتى مهران
بين مسرح التاريخ ومسرح القضية

تقترن منعطفات التحول في حياة الأمم بزيادة الاهتمام بالماضي، ولقد يتجلى هذا الاهتمـام في نطاق الفكر أو المعرفة بوجه عـام، كما قد ينعكس فـي الأعمال الأدبية والفنية، وهو على كل حال ينم عن طموح الجماعة في فترة تحولها إلى فهم الحاضر من خـلال ما حدث في الماضي، وتقويم مـا يقع اليوم قياسًـا على ما وقع بالأمس، واكتشاف القوانين العامة التي تحكم حركة الظاهرة الإنسانية.

والمسرحية التاريخية- في أدق مفاهيمـها وأحدثها- لا تلتزم بطبيعتها بالتناول الأكاديمي للتاريخ، فليس من غايتـها معالجة التاريخ معالجـة منهجية، بل ليس من غايتها التاريخ في حد ذاته، ومن ثم فهي لا تتعـقبه تعقبًا زمنيًا، ولا تنظر إليه في تفاصـيله وجزئياتـه وهوامشه، بل هي تأخـذ منه بقدر ما يلقـي ضوءًا على الرؤية الفنية المطروحة، وكذلك بقدر ما يفسر الأحداث والشخصيات ويعين على فهمها.

وحتى هذا الذي تأخذه المسـرحية الحديثة من التاريخ لا يقتـصر في التشكيل الفني على معناه التـاريخي، فالتاريخ هنا ليس تاريخًا وكـفى، بل هو الحاضر من خـلال الماضي، وهو الماضي مفـسرًا بمنـطق الحاضـر، ومن ثم تكتسب الأحـداث والشخصيـات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزية لا يعـجز المتلقي عن ربطها بالواقع ومعطيـاته. ويغدو البطل التاريخي نموذجًـا يمكن في ظله أن نجيب عن هذا التساؤل الفـلسفي البالغ الأثر: كيف ينبـغي أن يكون - أو لا يكون- بطل زماننا؟ لقد وقع «جـاليليو» - بطل مسـرحية بريخـت المشهورة- في مـغبة التنكر لكشـفه العظيم أمام نذر التعذيب المتوقع، فهل ترى بريخت كـان يقصد إلى مجرد الطرافة في تصوير هذه الشخصية؟ أم أنه كان يقصـد إلى جعل بطله مقياسًا لبطل العصر،

ثم إلى جعل اكتشافه معادلاً للمعاناة الشريفة من أجل الحق والحرية والعدالة، ومن هنا يكون تفريطه في النضال دونه تفريطًا في كل هذه القيم النبيلة؟[1] .

في حدود تلك المعادلة الفنية بين التاريخ والمعاصرة، بين الماضي والحاضر، ينبغي أن نتلقى مسرحية «الفتى مهران»[2] ، فقيمتها كوثيقة أدبية لا ترجع إلى صياغتها الشعرية فحسب، بل وكذلك إلى مزجها بين التاريخ والفكرة في إطار درامي لا يفتقد الإيحاء، ولا تعوزه الشفافية، ومن ثم فهي إلى جانب صبغتها التاريخية تنتمي إلى مسرح القضايا، المسرح الذي يعود بتراثه العريق إلى العمالقة من أمثال «برناردشو» و«رومان رولان» و«برتولت بريخت» و«شون أوكيسي» وسواهم من آباء مسرح الفكرة الأوربي.

وأحداث المسرحية تدور في إحدى القرى المصرية في عصر المماليك الجراكسة في القرن الخامس عشر، حيث ساد أمراء المماليك، وحكموا البلاد بمنطق القوة والجشع والأنانية، فاعتدوا على الآمنين، ونهبوا ثروات الأرض، وساموا الفلاحين وعامة الشعب ألوان العذاب.

وتبدأ المسرحية وقد تكونت في البلاد جماعات من «الفتيان» يقودها الثائر المصري «مهران»، غايتها مقاومة هذا الاستبداد المملوكي والتصدي له، فكانوا ينظمون غارات مفاجئة على قصور الأمراء وممتلكاتهم ويسلبون منها ما يستطيعون سلبه من أموال ومأكولات يتولون توزيعها على المعدمين والفقراء من عامة الناس، وكأنهم في هذا يستلهمون أخلاق ومبادئ الفرسان الصعاليك في العصر الجاهلي.

وتتعرض جماعة الفتيان لأول تجربة حقيقية حين يأتيهم نبأ عزم السلطان على غزو بلاد السند تحت ضغط جماعات التجار وشراذم الأمراء، التجار يريدون أسواقًا

---

(١) انظر: ي. يفنينا، الواقعية الأوربية، ص ٢٦٠ .

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي: الفتى مهران، الدار القومية، القاهرة، سنة ١٩٦٦م .

جديدة لبضائعهم، والأمراء يريدون التخلص من السلطان الذي كان يبدي تعاطفًا مع جماعة «الفتيان»، ويحاول أقطاب الجماعة الوصول إلى السلطان بغية إثنائه عن عزمه، حتى يتفرغ لمقاومة التتار المحتشدين على حدود البلاد، ولكنهم يخفقون في مسعاهم، فقد وقع السلطان في شراك التجار والأمراء الذين زيفوا عليه الأمر، وزينوا له التوجه بجيشه إلى بلاد غريبة، لا لهدف إلا لكي «يصبح مثل الفاتحين الأقدمين» على حد تعبير المسرحية .

وينفرد بالأمر نائب السلطان الأمير الذي لا ينسى تحدي «مهران» وجماعته له، وسطوتهم العديدة على ممتلكاته وقصوره، وفي محاولة للإيقاع بهم يدبر هجومًا بأتباعه وجنده على القرية التي يلوذ بها الفتيان، ولكن هؤلاء يحتاطون للأمر مسبقًا، وبدلاً من أن يقعوا في شراكه، يقع هو ورجاله رهين حصار الفتيان، ويلجأ إلى الحيلة فيظهر عفوه عن مهران وجماعته، بل يمضي في الخدعة إلى مداها فيعرض على مهران قيادة جيشه، ويجد هذا الأخير في عرض الأمير فرصة سانحة للإمساك بزمام الأمر، وتوجيه السلطة إلى ما يوفر العدالة ويضمن مصالح الرعية.

الخدعة هنا قديمة جديدة، غايتها إغواء مهران بزخرف السلطة، وتشويه صورته في قلوب أتباعه ومريديه، وامتصاص ثوريته بمظاهر الحياة والنفوذ، وإذا كانت الحيلة لم تنجح بالنسبة لمهران ذاته، فقد جازت على كثير من «الفتيان»، الذين ظنوا أن قائدهم قد باعهم بذهب الأمير، وزاد الأمر صعوبة وحرجًا عودة جيش السلطان من السند فلولاً وشراذم، بعد مقتل السلطان ذاته نتيجة خيانة الأمراء، واستيلاء التتار على سواحل البلاد في غياب قوة وطنية رادعة، وهكذا يبدو الظلام وقد خيم ثقيلاً على النفوس، ويودع «فتى الفتيان» شمس الحياة بطعنة لئيمة يتلقاها في ظهره من جند السلطان الجديد، ورغم هذا كله لا ينطفئ الأمل، وفوق جثمانه الهامد يسدل ستار النهاية، على حين يلهج أتباعه بنبرة الإصرار والمستقبل:

وسننطلق

سنخوض معركة المصير، بلا دروع ولا خوذ.

ضد اللصوص الدارعين.

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع.

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين.

لم ينعكس وهج على جبهاتنا.

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل.

وسننطلق»[١] .

ومن شأن المسرحية التاريخية أن تتكئ كثيرًا على المجازات والاستعارات الرمزية، غير أن «الفتى مهران»- كما أشرنا سابقًا- ليست مسرحية تاريخية وحسب، إنها إحدى ظواهر مسرح القضية، ومن ثم فإنها تتخلى عن وحدة الفعل المسرحي بمعناه التقليدي لتتوقف هنا أو هناك كي تشير إلى فكرة أو تضيء قضية، فالوحدة هنا هي وحدة النبض الفكري العام الذي يحكم المسرحية، على غرار ما نراه مثلاً في مسرحيات الكاتب السوفيتي مكسيم جوركي أو الكاتب الألماني برتولت بريخت. ومن نماذج هذه اللوحات الفكرية تلك الرسالة التي يبعث بها قائد الفتيان- على لسان أحد أتباعه- إلى السلطان، على حين كان هذا الأخير يتأهب للتوجه بجنده لفتح بلاد السند، فهي رسالة تعكس رأي الفتى مهران وجماعته فيما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين السلطان والرعية، وهي شكوى تصرخ من ظلم أمراء المماليك الذين عربدوا في البلاد باسم السلطان، فنزعوا حبه من قلوب الناس وأحلوا محله الخوف والبغضاء:

(١) المسرحية ص٢٣٩ .

مهران: قل له ياأيها السلطان فلتحرص على موثقنا، صن حلفنا.

إن في هذا سلامًا للوطن، وأمانًا لك من قبل سواك.

قل له: ياأيها السلطان لا تقهر الإنسان أن يعمل ما يأباه.

لا تجعل الإنسان وحشًا ضاريًا ينهش أوصال الحياة.

قل له : لا ترسل الجيش لكي يفتح سوق السند للتجار، احذر فالخطر جاثم بالباب.

وائل: قل له الأمر صريحًا، فهو قد أخفته عنه الحاشية.

مهران: قل له يا أيها السلطان لا تحكم اليوم من الأرض سوى ما تستطيع[1] أن تشيع العدل والرحمة فيه، وتبثّ الحب والأمن به.

عوض: أعترض. . أهو درس في أصول الحكم؟

سلمى: اسكت ياعوض.

مهران: قل له إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب.

فما عاد لسان ينطلق، بسوى الكذب.

وما عاد جنان بعد يهجس، بسوى الزيف.

وهذا كله من حصاد الخوف. . . هذا الخوف منك.

يجعل الناس كأعواد تردد

كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء

---

(١) هكذا ورد في الأصل، وواضح أن ثمة خللاً عروضيًا لا يمكن توقيه إلا بحذف كلمة اليوم، وهو محظور لا يتحرج المؤلف من تكرار الوقوع فيه، وعلى أية حال فإن الجانب العروضي في المسرحية قد يكون مقامًا لمناقشة ليس هنا مجالها.

إن هذا الخوف منك، هو لن يهدم غيرك.

فاعتراض صارخ ممن يحبك.

لهو خير ألف مرة، من رضا كاظم غيظ يرهبك.

❁❁❁

قل له: إن عمالك باسمك .

حطموا كل الذي تؤمن به، الذي كافحت طول العمر له.

نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه أملا.

ولهذا لم يعد في كل قلب غير حلم بالخلاص.

منك أنت، إنهم قد بذروا اليأس العقيم.

ولهذا اختلط الظل مع النور، فما يعرف الحق من الباطل بعد.

ولهذا.. فعليك الآن ألا تتردد.

في اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك.

إننا ننذر إنذار الصديق.

أنه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس، واليأس مضلل

وإذا ما كان للراعي كما للذئب أظفار وناب.

فلقد يستسلم الشعب لأنياب العدو.

دون أن يدرك فرقًا واضحًا بين أنياب أعاديه وظفر الأصدقاء»[(١)] .

---

(١) المصدر ذاته، ص٢٣، ٢٤ .

هذه اللوحة - من ناحية - نموذج لذلك المسار الفكري، الذي يبدو وكأنه يمثل خطًا يتقاطع بين الحين والآخر مع مسار الأحداث، ولكن هذين الخطين- على تقاطعهما- لا يزدوجان ولا يتعددان؛ لأن كلاً منهما لا يتجلى إلا بالآخر ومن خلاله، فالفكرة هنا نتيجة موقف أو مواقف، والموقف بدوره برهان فني على الفكرة، وهكذا تنهض علاقة التفاعل المستمر بين المستويين مكان علاقة الازدواج والتعدد.

ثم إن هذه اللوحة تعكس- من ناحية أخرى- نوع الصلة بين الحاكم والمحكوم في تلك الفترة التاريخية التي تتناولها المسرحية، كما ترسم مناخ اليأس والرعب والكراهية الذي أشاعه المماليك بين الرعية، وتعطي - بالتالي- أساسًا لموقف الرفض الذي وقفه «الفتيان» من تلك الحملة التي جردت لغزو السند بدافع وحيد، هو جشع التجار وطمع الأمراء:

فريح الجشع، تقود السفن.

سعار خزائن عشرين تاجر.

يحرك أقدام عشرين ألف، إلى ميتة ليس فيها شرف»[1] .

ولئن كانت المسرحية ترفض منطق الغزو، يحركه مجرد الرغبة في السيطرة، ويبرره الطمع أو «سعار الخزائن»، فإنها من وجه آخر تبارك حمل السلاح، ذودًا عن تراب الوطن ضد جحافل التتار المتربصين على الحدود، والموقف المبدئي في كلتا الحالتين واضح، فالغزو في الحالة الأولى عدوان، بينما الحرب في الحالة الثانية تحرير وتطهير، وفارق كبير بين الحالتين. ولعلنا لم نوافق مهران تمامًا، حين انبرى في بدايات المسرحية قائلاً في رسالته إلى السلطان: «إن سيفًا واحدًا يشحذ للحرب الضروس، ربما خلف آلاف المحاريث بحد منثلم»- لم نوافقه على إطلاق هذه

(١) المصدر ذاته ص ٥١ .

المقولة إلى مداها؛ لأن السنابل لا تنمو ما لم تحمها الأيدي القوية، بيد أن اللبس لا يلبث أن يزول، حين نراه ذاته ينتفض في نهاية المسرحية- رغم آلام المرض- داعيًا إلى الوقوف النبيل ضد الهجمة التتارية الشرسة، وساعتها نفهم ماذا كان يعني بالحرب الضروس المرفوضة، فهي حرب الغزو والنهب، وليست حرب التصدي والمقاومة .

ولقد كان هذا اللبس - الذي أومأنا إليه- مدعاة لحملة نقد عنيفة صاحبت المسرحية حين عرضها، فرأى فيها بعض النقاد نوعًا من التحريف والهرطقة الفكرية؛ إذ «على الرغم من أن المسرحية تفرق في أحداثها بين نوعين من الحروب، حرب الغزو وللنهب، وحرب التحرير الوطني، والحرب الأولى هي غزو السند، والحرب الثانية هي مقاومة التتار ومواجهتهم، إلا أنها في بعض تعابيرها تدين الحرب بشكل عام ومطلق، بحيث يختلط المعنيان في وجدان المشاهدين»[1] .

وليس من غايتنا هنا تبرير الموقف الفكري للمسرحية، بل نريد فقط فهم هذا الموقف في إطار الواقع التاريخي أولاً، ثم في إطار العمل المسرحي- ككل- ثانيًا، فالواقع التاريخي يرشد إلى استبداد المماليك وأمرائهم إزاء الشعب المصري، كما يرشد إلى منطق القوة والأثرة في علاقتهم بعامة الرعية، ومن ثم فإن التصدي لأطماعهم في غزو السند، على حين يقف التتار على مشارف البلاد، إنما هو من باب التصدي للأهواء والمطامح الخاصة التي كانت تحكم سياسة المماليك. كذلك فإن فهم «بعض تعابير المسرحية» لا يتسنى إلا في ضوء الوعي بالعمل الدرامي ككل، فمن الأمور ذات المغزى حقًا، أنه حين فر أمراء المماليك، وتركوا المصريين وحدهم يواجهون فيالق التتار الزاحفة، كان صوت مهران هو أعلى الأصوات في دعوة الفتيان والشعب قاطبة إلى حمل السلاح، جهادًا وفداء للتراب الغالي:

(١) محمود أمين العالم: المصور، ٢١ يناير ١٩٦٦م .

طه: ياصديقي أنت لا تقوى على الحرب، أقم أنت هنا ريثما تشفى تمامًا.

مهران: (مقاطعًا في نشوة): ليس من شيء يثير العافية.

في عروقي مثل دقات الطبول، والنفير.

وصهيل الخيل والنقع يثور، والأعاصير تدمدم.

وارتفاع العلم الخفاق، والأبواق تعزف، وصياح الناس:

يامهران أقدم

يافتى الفتيان مهران الجسور»[1] .

على أن هذه الناحية لا تمثل سوى جانب واحد من جوانب الصراع الرئيسي في المسرحية، ذلك الصراع الذي يدور بين الحق والقوة الغاشمة، بين شهوة القتل ورغبة الحياة، وهو صراع يكاد يسلك الفعل المسرحي منذ البداية حتى النهاية، ففي البداية يغمر نفس «مهران» فيض من التسامح المثالي المجرد، والإيمان المطلق بالإنسان حتى ولو كان عدوه، والعزوف عن استخدام القوة حتى ولو كانت ضرورة، وفي النهاية ينكشف ما في هذا المنطق من قصور، ويبدو واضحًا أن إقامة تناقض حاد بين الحق والقوة إنما هو ضرب من المقاومة السلبية والتمرد الواهن، فالحق خافت الصوت ما لم تدرعه قوة، والقوة غاشمة إذا تجافت عن منطق الحق والحقيقة، بيد أن هذا الاكتشاف لا يتم إلا بعد فوات الأوان، حين لا يبقى لمهران على فراش الموت سوى الحسرة والتمني:

«ليتنا كنا حمينا الفأس ياطه كما كنا نود، بمزيد من سيوف ودروع وزرد».

❁❁❁

والمسرحية بتكوينها الفني أقرب إلى طبيعة المسرح الملحمي من ناحية، وإلى المآسي الإغريقية من ناحية أخرى. وتتجلى هذه الخاصة الملحمية في البناء

(١) المسرحية ص٢١٢ .

المسرحي، بينما يتجلى الطابع المأساوي في تكوين شخصية البطل ونوعية الخطأ التراجيدي الذي يشكل عنصر المأساة في المسرحية.

أما من حيث البناء المسرحي، فلعلنا مازلنا نذكر ما أشرنا إليه سابقًا من توسيع حدود وإمكانات وحدة الفعل المسرحي، وهز صلابة الرابطة الموضوعية التي اتسمت بها المسرحية التقليدية، والتي كانت تقوم على أساس التوالي المنطقي لمشاهد مسرحية يترتب فيها اللاحق على السابق. وعوضًا عن هذه الوحدة التقليدية تقدم المسرحية التي بين أيدينا نمطًا من الوحدة الفكرية، يتمثل في مجموعة من المشاهد التي تطرح قضية أو تناقش مبدأ، وقد توجد هذه المشاهد على مسافات زمنية متباعدة، ولكنها مع ذلك وثيقة في صلة كل منها بالآخر، وفي اشتراكها جميعًا في تغذية الفكرة العامة للمسرحية[1] .

أما فيما يتعلق بشخصية البطل، فلقد تذكرنا مسرحية الشرقاوي هذه بالمآسي الإغريقية في اعتمادها على البطل الفرد الكامل في كل شيء: في تكوينه الذهني وانفعالاته وأخلاقه وسلوكه، والبطل الإغريقي نصف إنسان ونصف إله، وهو قادر على تحدي الآلهة، وصراعه عادة يكون ضد القوى الكبرى التي لا قبل للإنسان بالتغلب عليها كالقدر. وهو في جرأته وإقدامه على مجابهة المخاطر لا يعرف قيودًا أو حدودًا، وفي هذا سر عظمته وسر مصيره المأساوي معًا.

ولقد أدى تركيز الضوء على «مهران» باعتباره نموذجًا «للمناضل» إلى شحوب الملامح النفسية والخارجية لبقية الشخصيات، ففي تطور الأحداث وفي حوار الأبطال وفي خلفية المشاهد المسرحية لا نكاد نبصر غير شبح مهران سامقًا يفرض ظله على رقعة العمل الدرامي بأكمله. وهنا أيضًا نلمح ما نلمحه في المآسي اليونانية من المزج بين الإنسان والأسطورة، «فمهران» في حقيقته بشر بكل ما

---

(١) عن الوحدة في المسرح الملحمي، انظر:

Theory of Literature, Collected Essays, Moscow, 1964, p. 360 .

يحمله البشر من عفوية وبساطة وحب عارم لدفء الحياة، وهو نفسه لا يتردد في البوح بآلامه الإنسانية النبيلة حين يقول لسلمى:

عندما كنت في سنك، من عشرين عامًا ياابنتي
كنت في الأزهر لا أملك إلا الضحكات.
وانطلاقات الصبا، واهتمامًا رائعًا بالمعرفة
ثم أحلامي العريضة
ثم إني ذات صيف عدت للقرية والقلب يغني
وبنفس كل أشواقي لأمي وأبي
غير أني.. لم أجد إلا صخورًا فوق حفرة
ودموعًا جمدت في كل عين، عبرة تمسك عبرة
وشحوبًا مذنبًا في كل وجه
وحديثًا هامسًا مختنقًا في رنة العطف عليّ
هو ذا كل الذي استقبلني من قريتي، من قريتي المنكسرة
هو ذا ما قد تبقى من أبي الشيخ وأمي الصابرة
ثم إني لم أجد أرضًا ولا دارًا، وقد كانت لنا دار جميلة، وخميلة
لم يعد لي أي شيء هاهنا.
غير إشفاق الجميع، والدموع
ليس من أرض ولا دار ولا شيء، ولا حتى أمل
ثم قبران صغيران لأمي وأبي»[1]

---

(١) الفتى مهران، ص٢٦،٢٧ .

وبمضي الزمن، وببروز «صورة المناضل»، يتضاءل الجانب الحقيقي ويكبر جانب الأسطورة، فيتحول «مهران» في نفوس أتباعه إلى «بطل»، ويلقب «بفتى الفتيان»، ويوصف بأنه «رائع روعة أبطال الأساطير، حكيم ونبيل وشجاع وجسور»، ويصبح «علي» و«الحسين» مثله الأعلى «في النضال الحر من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل وتحقيق السلام». ثم تنماع الحدود بين الحقيقة والأسطورة، ويغطي الأسطوري على كل ما عداه، حتى ليغدو البطل في النهاية صوابًا محضًا مجردًا من الخطأ والخطيئة، حين يهتف أحد فتيانه في مزيج من التبجيل والزهو: «وهو المعصوم.. من يحمل في أعماقه أزهى تقاليد الفتوة».

بيد أن هذه العصمة ليست مطلقة على أية حال؛ حتى ولو بدت كذلك من حيث الظاهر، إذ الشأن في المأساة أن تتعقب من وراء كمال البطل خيطًا من الضعف، ما يزال ينمو ويمتد ويتشعب بظلماته الكثيفة، حتى يشكل «الخطأ القاتل» الذي يودي به، هذا على الرغم من أن ذلك «الخطأ التراجيدي» يتم عادة دون نية شريرة من البطل، بل وأحيانًا رغم نيته الحسنة، ولقد كانت الثغرة التي أتى من قبلها مهران هيْ إفراطه في الثقة بعهود أعدائه، وإيمانه بوعد الأمير بتنصيبه قائدًا لجنده، مع أن هذا الوعد لم يكن سوى شرك رمى به الأمير إلى تشويه صورة مهران في أعين مريديه وإظهاره بمظهر من خان جهاده فأصبح تابعًا للمماليك وأميرهم، وإذْ يتكشف لمهران هول خطئه المدمر يصرخ في وجه الأمير بنبرة الأسد الجريح:

وإذن فالأمر ما كان سوى مصيدة لي يا أمير.

ليقول الناس إني تابعك

ليقول الناس إني خنت ماضي جميعه

وعهودي مع فتيان الحمى

***

الأمير: إن تكن ترفض ما أعرضه، فلتنصرف. . انصرف

مهران: أنصرف؟ بعد أن شوهتني، أنصرف؟

هكذا، مثل شحاذ فقير

عندما يطرد من باب الأمير؟»[1]

تلك نبرة بطل مأساوي مكسور، مخطئ دون قصد، مدو في سقوطه بقدر ما كان مدويًا في ارتفاعه .

ويقودنا الحديث عن الحقيقي والأسطوري في شخصية البطل إلى سمة عامة نلحظها في المسرحية، وهي اختلاط التاريخ فيها بالمؤثرات الشعبية، فمن المعلوم أن التاريخ حين يتغلغل في وجدان الجماعة ويتسرب في جذور الوعي العام يصبح أقرب إلى التراث الشعبي بغض النظر عن أصوله من الناحية العلمية المحضة[2] . ولعل أوضح دليل على بروز الطابع الشعبي وسريان الروح المصرية خلال المسرحية، هو براعة المؤلف في استخدام عنصر السخرية اللاذعة في نقد بعض مظاهر الفساد الاجتماعي، فالسخرية هنا ليست وسيلة فنية فحسب، ولكنها تعكس قسمة من قسمات الشعب المصري وأساسًا عريقًا من أسس شخصيته التاريخية ومزاجه النفسي الموروث. إليك - مثلاً - هذا المشهد يدور الحوار فيه بين الأمير وقاضيه الشيخ بجير، وفيه نرى الأول يحاول إقناع الثاني بإصدار فتوى يستحل بها دم «مهران». ونرى كذلك كيف استغل المؤلف هذا المشهد للتنديد الساخر بطائفة من أدعياء الورع، يرتزقون بالزلفى إلى السلطان ويهدرون كرامة العلم خوفًا أو طمعًا:

بجير: ضميري أخلص خدامك، فأنا رجل رباه الزمن .

---

(١) المسرحية ص١٩٣، ١٩٤ .

(٢) كتاب فولكنشتاين السالف الذكر، ص ١٤٧ .

أنا رجل طحنته المحن
وشكله الألم المزري
أنا رجل صاغته الحاجة
أنا يامولاي كما تعرفني مرن. . مرن.
الأمير: إن لم تصدر لي فتوى تهدر لي دمه، فاحبس نفسك تحت البرج.
بجير: الفتوى ليست مشكلة، خذ ما شئت من الفتوى.
اقتل مهران على خازوق، ومزق أيضًا أوصاله.
فهذا حق شرعي، لكني أبدي يامولاي
ما أحسبه قد ينفع
لا تجعل من مهران شهيدًا يامولاي، يحج الناس إلى قبره.
ويقيمون على ذكره
تذكر إن أنت قتلته، لصرنا نحن قذى في العين ولن يذكرنا التاريخ.
الأمير: في رأسك عقل يابغل.
بجير: ما ألطف نكتة مولانا (!!)»(١)

ويذكرنا القاضي بجير الذي «يقضي بين الناس ببط وبوز ودجاج ونعاج»، والذي يتصاغر أمام الأمير حتى ليصفعه هذا على قفاه مؤنبًا، فينحني أمامه القاضي مداعبًا: «ما أعذب كفك يامولاي على أقفية ذوي الحظوة»، والذي بلغ بنفاقه نجاحًا يشبه «نجاح غواني المولد»- على حد تعبير المسرحية- في هوانه وكثرة ربحه، يذكرنا هذا النموذج «بترتوف» في مسرحية موليير الشهيرة، والشبه هنا لا يكمن في مضمون النموذج فحسب، بل وفي استخدام كل من الكاتبين لوسيلة فنية واحدة، وهي الكاريكاتير القائم على المبالغة في إبراز أحد عيوب النموذج وتضخيمه بتسليط زاوية الضوء عليه.

---

(١) المسرحية ص١٤٢، ١٤٣ .

وآية أخرى من آيات تأثير التراث الشعبي في المسرحية، ونعني بذلك بساطة اللغة ووضوحها، واستمدادها من المأثور الشعبي والأمثال الدائرة في قاموس الحياة اليومية، وتزداد أهمية هذه الظاهرة إذا أخذنا في الاعتبار أن المسرحية مصوغة في إطار شعر التفعيلة، وأن القالب الشعري في المسرح يحتاج إلى جهد فائق كي يتمكن المؤلف من الموازنة بينه وبين الحركة الدرامية، فلا تعلو نبرة اللغة عما يقتضيه الموقف وتمليه طبيعة المتحدث، تأمل مثلاً هذا المشهد وقد اكتشف الفتيان خيانة زميلهم «عوض» فسترى كيف يترجم المؤلف إلى اللغة الأدبية أمثالاً وتراكيب من صميم التراث الشعبي:

طه (لعوض): ويمينًا بالفتى مهران إن عدت إلى هذا البلد . فأنا وحدي.. أنا وحدي الذي يقطع منك الرأس بالفأس كثعبان الشراقي.

عوض: سترى أيها الأحمق عقبى ما تقول.

طه : (ساخرًا) : عقبى لك أنت!

ياخفر، اسحبوه، كمموه، واربطوه، ليجر الساقية

(الخفراء يحيطون بعوض).

عوض: أجننت؟ أأنا يصنع بيَ شيء كهذا.

أم صابر: لم لا؟ أعلى رأسك ريشة.

أم على رأسك ريشة؟ ربما كانت على رأسك ريشة!

مهران: نحن لا نفعل بالإنسان هذا أبدًا.

أنت لن تفعل هذا أيها الطيب طه.

دعه يذهب.

إنني أكظم الغيظ وأخفي ألمي، فلينصرف؛ فلينصرف ذاك.

(ثم لعوض بعنف) انصرف.

أم صابر: دعه يامهران يفعل.

طه: إنني أتركه من أجل مهران الشريف.

(لعوض) وإذا عدت هنا مرة أخرى رمیناك إلى آخر الدنيا كما ترمى الكلاب الميتة، انصرف.

(عوض يسرع خارجًا من مدخل اليمين).

طه: (للناس): اهجعوا أنتم جميعًا في البيوت.

وغدًا أشرح سر الدور كله.

الصباح، أيها الناس رباح»[1] .

«فثعبان الشراقي» و«الريشة على الرأس»، و«رمية الكلاب» و«الصباح رباح» وسواها جميعًا من المذخورات الشعبية، وهي تكاد تكون ترجمة حرفية لنظائر لها في اللغة العامية.

وتتصل قضية اللغة في هذه المسرحية بقضية الحوار عامة، إذ تعين بساطة اللغة ومواءمتها للموقف على جعل الحوار المسرحي حارًا متدفقًا، ومن الأصول المسرحية المعروفة أن الحوار هو الشكل الفني للصراع الدرامي، وأنه لكي يكون هذا الصراع حافلاً بالحركة والحياة، ينبغي أن يكون الحوار نفسه معبرًا عن هذه الحركة وهذه الحياة، وأن يطابق الموقف مطابقة تامة، فلا يتجاوزه بالاقتضاب أو الاستطراد، ولا يعلو عليه بالتعقيد أو التفاصح. ومن قبل أخذ على «شوقي» في مسرحياته الشعرية عنايته بالمواقف الغنائية على حساب الحركة الدرامية، لدرجة أن أجزاء كاملة من بعض مسرحياته تكاد تكون مجموعة من القصائد ضم بعضها إلى بعض، ثم قدمت على أنها منظر أو مشهد مسرحي. ومهما كان نصيب هذه النظرة من الصحة أو الخطأ، فإن الذي لاشك فيه أن مسرحيات شوقي كان فيها من الشعر

---

(١) المصدر نفسه، ص١٨٠، ١٨١ .

أكثر مما كان فيها من المسرح، وأن قيمتها كشعر غنائي ربما كانت أبقى من قيمتها كمسرحيات كاملة النضج من الناحية الدرامية.

ومن هنا كان حجم هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات الشرقاوي، فهي لا تتخلى عن العنصر الدرامي من أجل العنصر الشعري، وهي قد ضحت حين كتبت في إطار شعر التفعيلة بما عسى أن يمنحه القالب العمودي من ميزات موسيقية خارجية، حذر أن يؤدي هذا القالب بصلابته إلى فقدان الحوار ما ينبغي أن يتسم به من مرونة وطاقة على التعبير عن درامية الصراع. إليك- على سبيل التمثيل- هذه اللوحة الثانية من المنظر الخامس، وسوف نلحظ فيها ظاهرتين في آن معًا: صراعًا دراميًا يعصف بنفس البطل بين عاطفة الحرص على البيت والولد وحب الحياة من أجلهما، وواجب النضال من أجل تراب الوطن الغالي والتضحية بالحياة فداء له، ثم حوارًا يتفاوت طولاً وقصرًا وسرعة وإبطاء بتغير ديناميكية الصراع ودرجة عنفه:

مي: (زوجة مهران) اترك مكانك هاهنا وارجع لبيتك.

مهران: يامي . . يأم البنين. . أنا ذا أسير إلى الجبل.

لأخوض معركة المصير، ولننجد البلد الذي دهست محارم أرضه خيل الأمير.

فإذا سلمت من القتال.

سيجدّ في طلبي وما من مخبأ إلا هنا

مي: ارجع لبيتك والصغار ومي، ارجع إلى أم البنين.

مهران: فلتفهمي يامي هذا مخبأ لا يعرفونه. . ولا هم يتوقعونه.

مي: عد للصغار.

مهران: لا ترجعي أبدًا إلى بيت الجبل. عودي بأطفالي الصغار لدار طه.

مي: عد للصغار فإنهم قد يسمعون بما يُشاع.

مهران: أما الصغار فإنهم لا يعرفون.

مي: هم يسمعون ويحكمون، وهم إذا حكموا فهم لا يرحمون.

لتعد إلى ولديك والبنت الصغيرة.. إنها تبكي عليك

الكل في شوق إليك، لتعد لهم

إنا نعيش لأجلهم

مهران: ياللصغار.. كم ذا يعذبني اشتياقي للصغار.

مي: اذكر شقاءهم وجوعهم ووحدتهم هناك.

واذكر هوانك هكذا في غير دارك.

ياسيدي ما عاد جسمك يحتمل، هذا الشقاء ولا الطراد

غير حياتك، لتكن غنيًا يخش هذا العصر بأسك

الناس تحترم الغني، وهنا الرجال يقومون بما لديهم من ذهب أو بالمناصب.

هذا هو العصر الذي تحيا به، فاخضع لحكمه.

انظر لنفسك والصغار.

ما ذنبهم كي يحملوا عقبى عنادك؟

ماذا عساك ستستطيع وأنت وحدك في مواجهة الأمير.

من بعد أن خان الحليف.

قد أحسن استعمالكم ورماكم مثل الجيف.

نهبًا لغربان الأمير.

مائة من الفتيان ماذا يصنعون أمام آلاف الشراكسة الكماة الدارعين.

لم لا تساير روح عصرك؟ لتعش كغيرك.

اسبح مع التيار.. إنك لست تعرف ما يكون.

اصنع كما صنع الرجال الأذكياء الآخرون.

تدن الحياة لما تريد.

قد صار من هم دون همتك العظيمة ملء سمع العالمين منعمين مرفهين وأنت منسي هنا.. وإذا ذكرت ذكرت كاللص الطريد.

لتعش كغيرك.

مهران: (يقاطعها): بم تحلمين؟

إن الطريق إلى الحقيقة ليس تفرشه الزهور.. بل الصخور.. أو القبور. هو ذا.. وفي شرفات هذا العصر قد وقف الرجال الزائفون ملمعين مهفهفين، ليلفتوا كل العيون.

مثل البغايا حين يقطعن الطريق على وقار العابرين.

لكنه دور ويمضي.. وسينتهون.

فحذار أن تهذي بشيء مثل هذا بعد ياأم البنين»[1] .

فالحوار هنا لا يؤدي وظيفة غنائية، بل هو صورة الموقف المسرحي، والجمل الحوارية فيه تكتنز أو تمتد أو تتقاطع، طبقًا لكثافة هذا الموقف ومداه، وهي حافلة بأساليب التنبيه والاستفهام والحسرة والتعجب، تبعًا لذبذبة الشعور وتنوع مستوياته سرعة وإبطاء، انفعالاً واسترخاء. وكل طرف من الأطراف المشتركة في المشهد يحاول إقناع الآخر بشتى طرق الإقناع: ضراعة ورجاء يقابلهما إصرار على البذل والفداء، توسل بالبيت والأطفال الصغار يقابله تذكير بالبلد «الذي دهست محارم أرضه خيل الأمير»، طريق إلى الحياة المرفهة الناعمة يسلكه من يؤثرون الدعة في ظل التخاذل الواهن، يواجهه طريق الحقيقة مفروشًا بالأشواك والصخور...

(١) المسرحية ص ٨٨، ٨٩ .

وهكذا يتجاوز المشهد الحواري مستوى التوزيع الكلامي الجامد، إلى مستوى يمتزج فيه الحوار بالصراع الدرامي امتزاجًا عضويًا حيًا .

ولقد يكون مفيدًا ونحن نختم حديثنا عن هذه المسرحية أن نشير إلى ذلك التوافق بين استقاء مادتها من التاريخ وصياغتها في إطار شعري، ولعل هذا يذكرنا كذلك بأن معظم المسرحيات التاريخية التي كتبها أمير الشعراء أحمد شوقي قد كتبت شعرًا، والسبب في الحالتين واحد، وهو وجود لحظات في مسار التاريخ حافلة بالشعر وبالدراما معًا، بالإضافة إلى أن في التاريخ- حين يتحول إلى مذخور شعبي في وجدان الجماعة- جانبًا من الأسطورة، وأن الشعر بطبيعته وحسب نشأته الأولى وليد الأساطير، حين كانت المعاني المجردة ما تزال تتجلى في أشكال حسية، وحين كانت اللغة ماتزال غنية بدلالاتها التصويرية الفطرية، ومن هنا تلك القرابة الحميمة بين التاريخ والأسطورة من ناحية، والشعر من ناحية أخرى، ومن هنا أيضًا ذلك الغرام ممن يكتبون المسرحية التاريخية بصياغتها شعرًا. ومع ذلك فثمة محظور ينبغي التنبه إليه، وهو أن الشعر الجيد لا يبرر مسرحية ضعيفة من الناحية الفنية، «فالشعر- كما يقول ت.س. اليوت- لابد وأن يبرر وجوده دراميًا، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعرًا جيدًا صيغ في شكل درامي»[1] . وأغلب الظن أن مسرحية «الفتى مهران» قد حاولت تحقيق هذه الغاية، وأن هذه المحاولة قد أصابت قدرًا كبيرًا من التوفيق.

❁❁❁

(١) ت. س. اليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص٨٩ .

التفكير بالتراث
في بناء العمل المسرحي

«لم يعد عالمنا اليوم بحاجة إلى الدراما في مفهومها التقليدي»- في هذه الكلمات الموجزة يفصح الكاتب الألماني برتولت بريخت عما كان يختلج على استيحاء في صدور سابقيه- ابتداء من رومان رولان ومرورًا ببرناردشو وأنطون تشيخوف- من ضيق بمواضعات الدراما التقليدية، ونزوع إلى إثرائها ولو عن طريق زحزحة الجدرآن المعهودة بين الأجناس الأدبية.

ولقد أطلق بريخت على هذا المسرح الجديد المنشود اسم المسرحي الملحمي، ثم عاد فزاد هذا الإطلاق تحديدًا حين نعته بالمسرح «اللاأرسطي»، وكان يعني في الأساس الإفادة من عنصر القص الموجود في كل من الملحمة والرواية، بحيث لا تعتمد المسرحية على الحوار فحسب، بل تضيف إليه سياق الأحداث وتطويرها بلسان الراوي تارة، وبألسنة الكورس تارة أخرى، ومن ثم تلين تلك الفواصل التي كانت حاسمة بين قالبي المسرحية والملحمة، ويصبح الإنسان الذي كان يتخذ من العمل المسرحي موضوعًا له بالفعل والحوار، هو نفسه موضوع الظاهرة المسرحية وقضيتها الأولى، وبدلاً من تلك الحيدة التامة التي كانت تمرح في ظلها الشخصية المسرحية يضحى ما تقوله وما تفعله خاضعًا لمراقبة دائمة من جانب تلك العدسة الملحمية الروائية التي تتعقب خطوات الشخصيات وأقوالها على مسار العمل كله[1] .

ووحدة الدراما في المسرح «اللاأرسطي» وحدة إيحائية، وحتى عندما يستعين كاتب هذا المسرح براوية يتولى تقديم الحدث، أو جوقة مجتمعة أو مغن منفرد

---

(١) انظر:

Probelms of the Literary form, Collected Essays Vol. II, p. 236-242 .

يقطعان التسلسل الموضـوعي بنشيد جماعي أو أغنية فـردية، فإن الصلة بين عناصر الدرامـا والرواية والغناء لا تبـقى مـن نوع الصلة التـقـريرية المألوفـة في المسـرح «الأرسطي»، بل تبدو وكأنها علاقة تتم خطوة خطوة من خلف السطور المقروءة أو المشاهد المنظورة، عـلاقة يستشـعرها المتلقي بطريق دائري غيـر مباشر، عـلاقة في المجرى الفكري الذي تصب فيـه هذه العناصر جميـعًا، ذلك المجرى الفكري الذي ضمن لمسرحية «دائرة الطباشير القوقازية»- وهي من أفضل ما كتب بريخت- وحدة فنية حميمة، رغم ما يبدو عليها لأول وهلة من ازدواجية البناء حيث تولد المسرحية من معطف مسرحية أخرى، فحين يتنـازع أهل مزرعتين متجاورتين على واد خربته جحافل الفاشست في الحرب العالمية الثانيـة، طائفة تدعيه لنفسها لأنه كان ملكًا لها ثم رحلت عنه أمام الفيالق الزاحـفة، وأخرى تزعمه حقًا لهـا لأنها تصدت للدفاع عنه حين فـر مالكوه، يلـجأ بريخت إلى إمكانات المسرح الجـديد للإيحاء بوجـه الحقيـقة في القضية المطروحـة، فيجعل المزارعين يقدمـون بأنفسهم صياغـة درامية جديدة لقصة صينية قديمة، فحـواها أن زوجة أحد الحكام تهرب من مواجهة الثورة الناشبـة ضد زوجها، وفي حـميا الهلع الذي اكـتنف واقعة الهـرب تنسى طفلها، حيث تلتقطه امرأة رقيقة الحال لتعـوله وتربيه، وحين تخمد نار الثورة ويستقر الأمر من جديد، تعـود الزوجة الهاربة للمطالبة بولدها بعـد أن استحصـد عوده، وأمام القاضي تقف المرأتان وعلى لسـان كل منهما حجة لا يعـوزها المنطق: فهل الأحق بالولد تلك التي حملته وغذته جنينًا وإن تكن قد نسـيته ساعة الهول، أم الأحق به تلك التي تعهدته وكفلته وإن لم يكن بالقرابة بعض حشاشتها؟

وليس من همنا الاسترسال مع بقية أحداث تلك المسرحية[1]، يكفي أن نقرر أن بريخت قد أوحـى بما يريد أن يقول في الحدث الجـديد المبتـدع حين صور ذلك الحدث القديم الموروث، دون حاجة إلى الإفـصاح عن الصلة المباشرة بين الحدثين؛

(١) انظر تلخيصًا وافيًا ومناقشة لهذه المسرحية في المرجع السابق، ص ٢٣٦ وما بعدها.

لأن الموروث في هذه الحالة ليس جزئية مقحمة بحيث يتحتم التماس صلة منطقية لها، وليس حجة إقناعية تضاف إلى العمل من خارج حتى يبحث الكاتب عن مسوغ لإضافتها، بل هو رؤيا تغلف ذات الكاتب وتستفزه إلى التفكير بالتراث وتفسير الحاضر من خلال الماضي.

بما يشبه ذلك المنهج الإبداعي، وبقريب من تلك التقنية «اللاأرسطية» المشار إليها، يلوذ الشاعر المصري صلاح عبد الصبور في مسرحيته «ليلى والمجنون»[1] ، ووجه الشبه في الحالتين لا يقتصر على كون مبدع تلك المسرحية شاعرًا، مثلما كان بريخت شاعرًا، بل يمتد هذا التشابه إلى وعي كل منهما بالتراث ودوره وكيفية استغلاله، كما يمتد إلى طريقة كل منهما في بناء المسرحية الحديثة بما يتجاوز مفهوم الوحدة المسرحية التقليدية، سواء بتركيب هذا البناء بحيث يتولد الحدث التراثي من رحم الحدث المعاصر، أو بالتركيز على تأثير الأغنية والموال الشعبي في تغذية الفكرة العامة للمسرحية؛ وإن لم يكن لهما مساس منطقي ظاهر بالبيئة الحدثيّة الراهنة، أو بتوظيف الملاحظات المسرحية توظيفًا إيحائيًا يفجر بمثيرات الإيماءة والإشارة، أكثر مما يحدد برصد الأزمنة والأمكنة.

وللشاعر المصري في استغلال التراث على هذا النموذج تاريخ، فقد سبق أن حاوله في مسرحيته «مأساة الحلاج» (١٩٦٥م) حين قدم علمًا من أعلام التصوف في العصر العباسي في ثياب داعية من دعاة العدالة الاجتماعية، قانعًا من هيكل الرمز التراثي بالشخصية، دون تعقيد بنائي يجعل لمحاولته قيمة كتلك التي حظيت بها «ليلى والمجنون».

كما سبق أن امتاح من كنوز التراث المطمورة جملة من قصائده في دواوين «الناس في بلادي» و«أقول لكم» و«أحلام الفارس القديم»، ويبدو أنه في تجاربه

(١) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، سنة ١٩٧٠م .

تلك كان يضع عينه على نظرية ت.س. إليوت في التقاليد Traditions، وهي تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية، والحاسة التاريخية تقتضي من المبدع ألاّ يشعر بجيله فحسب، بل تحتم عليه أن يكتب وتراث أمته برمته داخل وجدانه، بحيث يصبح لهذا التراث قيمة حية معاصرة، ومن ثم لا غرابة أن يتكئ صلاح عبدالصبور في هذا الجانب الغنائي من إبداعه على طائفة من النماذج البشرية ذات الإيحاء الصوفي، كبشر الحافي في قصيدته «مذكرات الصوفي بشر الحافي»، وكالشيخ محيي الدين في قصيدته «رسالة إلى صديقة».

بل إن للمسرح العربي ولعًا بمثل هذه المادة التراثية منذ طوره المبكر، فمعلوم أن ثانية مسرحيات مارون النقاش- أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد- كانت تتخذ من الحياة العباسية بيئة لها، كما حرص الرعيل الذي خلف النقاش على متابعة هذه المادة التراثية وتنميتها وتنويعها، وتجلى هذا الحرص في محاولة استلهام التاريخ العربي والإسلامي بذكر النوابغ والأبطال من رجاله، أو بعرض أمجادهم ومآثرهم، أو بصياغة المأثور من وقائع العرب وأخبارهم صياغة درامية؛ فكتب خليل اليازجي رواية «المروءة والوفاء» (١٨٧٦م) في إطار من العصر الجاهلي يصور المثل الأخلاقية العربية من كرم ونجدة ووفاء، كما سار أنطون الجميل على نفس الدرب حين كتب رواية «السموءل أو وفاء العرب» (١٩٠٩م)، هذا على حين اتخذ إبراهيم رمزي من تاريخ ملوك الطوائف بالأندلس محوراً لروايته «المعتمد بن عباد» (١٨٩٢)، وتلاه في الإيقاع على ذات النغمة الأندلسية مصطفى كامل في «فتح الأندلس» (١٨٩٣م)، ثم امتدت الرقعة لتشمل حقبة من أزهى حقب التاريخ الإسلامي في رواية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» (١٩١٤م)، التي صور من خلالها فرح أنطون حلقة من حلقات الصراع بين الشرق والغرب في معركة «حطين»، وجهد صلاح الدين في استرداد بيت المقدس وبعث دفق الحياة في الجماعة الإسلامية[1] .

(١) لمزيد من التفصيل في هذا الجانب يُراجع: د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص٢٩٣ وما بعدها.

وحين انعطف الشاعر أحمد شوقي تجاه الإبداع المسرحي كان جل جهده منصرفًا إلى تصوير هذه المادة التراثية، سواء باصطياد لحظات التحول في تاريخ مصر القديمة (مصرع كليوباترا، قمبيز)، أو بتغذية بذرة قصصية نبتت في حقل التاريخ العربي أو الإسلامي، ثم أضاف إليها الخيال الشعبي من الحواشي والذيول ما أسبغ عليها جوًا أسطوريًا عبقًا، كما صنع الشاعر في مسرحيتيه «عنترة» و«مجنون ليلى»، ولتلك الأخيرة في هذا المقام أهمية خاصة؛ لأنها تكاد تشكل اللوحة الخلفية لمسرحية صلاح عبدالصبور «ليلى والمجنون»، ففي داخل إطار حدث معاصر وشخصيات معاصرة يقوم ذلك الأخير بتحريك تلك الشخصيات وحفزها إلى إعادة تمثيل مسرحية شوقي، تمامًا مثلما حرك بريخت شخصياته المعاصرة لتتقمص أدوار الخرافة الصينية القديمة، وفي كلتا الحالتين ولد البناء المسرحي التراثي من ثنايا البناء المسرحي الجديد.

ورغم تشابه المادة الدرامية الأولى في مسرحيتي شوقي وصلاح عبدالصبور، فإن ثمة فارقًا جوهريًا بين طريقتي الشاعرين في معالجة هذه المادة، ففي «مجنون ليلى» نرى التراث مقصودًا لذاته، ونرى صياغة هذا التراث تعكس صورة لتقاليد البادية العربية الإسلامية وأخلاقياتها وقيمها الاجتماعية، ونرى هيكل المسرحية يقوم على محور كلاسيكي عريق، هو الصراع بين العاطفة والواجب، وبما أن تأثر شوقي بالمذاهب الأدبية الأوربية كان تأثرًا تجميعيًا يفتح الصدر لكل تيارات الرياح دون أن يدع واحدًا منها ينفذ إلى ما تحت السطح، فإن هذا الأساس الكلاسيكي في مسرحيته سرعان ما يمتزج بنبض رومانتيكي عاطفي في بناء الشخصيات ورسم ملامحها الوجدانية والنفسية؛ فقيس وليلى نشآ في بيتين من أشرف بيوت بني عامر، فتعارفا طفلين، ثم استحال التعارف مع الأيام غرامًا جارفًا، ثم شبب بها قيس في شعره، فحيل بينها وبينه نزولاً على سنة البادية في نفض الأكف من

العاشقين إذا شببوا، وحين زفت إلى غيره اتـقد هواه، «حتى أشرف بعقله وجسمه على حال هي الجنون أو تكاد»[1] .

البناء هنا بسيط لا تعقيد فيه، ومحور الصراع الدرامي كلاسيكي تشوبه رؤية رومانتيكية في معالجة الشخصيات، والبـيئة والحدث يقدمان بحيث لا يوحيان بأكثر مما يعنيانه بالفعل: بيئة تصـون القديم وترعى الرميم وتحرص على الشرف والعرض حرصها على الحياة، وحدث هو الحرف الأول في لـغة العواطف البشرية، ولاسيما بالنسبة إلى أهل البـادية، حيث القلب خلي والمطمع ضئيل والرزق مـحدود ومنافذ الأنس الوجداني مغلقة، اللهم إلا تلك الكوة الصـغيرة التي تنفتح حين يركن فؤاد المحب إلى فؤاد الحـبيب، فـلا يجد عنه حولاً إلا بالقـرب أو الموت، وليس فيـما عداهما اختيار.

أما مـسرحية «لـيلى والمجنون» فتدور في دائرتين بنائيـتين إذا صح التعبـير، تتداخل الصغرى منهما في الكبرى، في الدائرة الكبرى ترى إطارًا معاصرًا، تتحرك من خلاله شخصيات معاصرة، ومحـور صراعها الدرامي معاصر كذلك: هل كان على المناضل الوطني قبـيل ثورة ١٩٥٢م أن يقنع بأن يرفع صوته بالاحتـجاج ضد عوامل القهر كـائنًا ما كانت أصداء هذا الصوت سجنًا أو تـشريدًا؟ أم كان عليه أن يقرن الكلمة بالنار، وأن يمزج الرفض بالفعل، وأن يحمل على كاهله عبء البشارة ومسئولية التغيير معًا؟

إن المشهد الأول في المســرحية يبدأ وعلى الجدار المـواجه للنظارة لوحة «دون كيـشوت» لدومييـه، وكأن المؤلف يريد أن يوحي بمثاليـة الوجوه المتعـددة لنموذج المناضل الوطني في تلك الفترة، فـهي وجوه تتفاوت في سمتهـا ومحتواها الفكري والعاطفي، ولكنها تتـفق جميعًا في أنها تواجه ظروفـها بمنطق يقصر عما تقـتضيه

(١) مجنون ليلى، نظرات تحليلية، ص ١٣٦ .

تلك الظروف، مثلها في هذا مثل «دون كيشوت» حين تقلد سيف الفارس وارتدى ثيابه بعد أن غرب عصر الفروسية، ومن ثم بدت هذه الثياب الفضفاضة من فوق جسده الضامر أقرب إلى ثياب المهرجين منها إلى بزة الفرسان.

إن مثالية النموذج، أو قل المفارقة بين منطقه ومنطق الفترة التي يعيشها، تبدو حيثما قلبت النظر في وجوهه ممثلة في تلك المجموعة من الشخصيات المثقفة التي جمع المؤلف بينها في وحدة عمل بإحدى الدور الصحفية، تبدو حين تنظر إليها في وجه «الأستاذ»- رئيس تحرير الصحيفة- الذي يتمنطق بشعار الحب في مفهومه الإنساني المجرد والذي يتخذ من قيمتي الحرية والعدل جناحين تتألق بهما صحيفته كالوشم الناري علي ساعد الوطن الغالي، والذي يقنع بأن يهتف كلما فاجأه موقف من مواقف السلطة التي تتعقب صحيفته ومحرريها بالمصادرة والتشريد : «ما أحوجنا للحب»!!

وتبدو حينما تنظر إليها في وجه «حسان» الذي يلوك كلمات العنف والإرهاب الفردي في نبرة لا تخلو من مرارة التشفي وضراوة التدمير:

الحب.. الحب..

لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه.

بل يصنعه العنف المتلهب.

مجموعة أشعار بريخت ورفاقه.

من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية.

لم تمنع شرذمة النازية.

من أن تتربع فوق كراسي السلطة.

الأستاذ: لكن النازية سقطت ياولدي.

حسان: لم تسقط بالكلمات.

الأستاذ: ياولدي.

تاريخ الإنسان صدى خفقات القلب الملهم.

لا تاريخ القفازات السوداء وحمامات الدم»[1] .

وواضح أن المقابلة بين هذين الوجهين تحمل إدانة لثانيهما- وجه العنف الدموي ممثلاً في حسان- بنبرة أكثر علواً وجهارة مما تحملها للأول، فمنطق الوجه الثاني أشد خطورة، وقصوره أكثر فداحة؛ لأنه يتكئ على الإرهاب الفردي، والإرهاب دمار لقيمة الحب، والفردية مقياس تحكمي تفسده دواعي الرغبة والطمع والأثرة، ومن ثم لا تقتصر إدانة هذا الوجه على الأبيات السالفة، بل نراها تتسرب عبر نسيج الشخصيات وأقوالها على امتداد العمل المسرحي كله، نراها ترد على لسان زياد وهو يرد على حسان منطقه:

رفقًا حسان.

ما تذكره ليس هو الثورة.

الثورة أن تتحرك بالشعب.

ونراها على لسان الشاعر سعيد:

أسلوبك ياحسان.

أسلوب يستأصل، لكن لا يلقي بذراً

(١) ليلى والمجنون، ص ٤٠، ٤١ .

نحن إذن إزاء «أساليب» في مواجهة سيف القمع المصلت في يد السلطة البائدة ممثلة في القصر والاستعمار، ومادام الاختيار بين «أساليب» فإن الشخصيات لا تتحرك بقوة التمايز التي تجعل لكل منها كيانًا واقعيًا حيًا، بل تصبح أبواقًا للشعارات التي تحملها والمبادئ التي تعبر عنها، ومن ثم يتحول الصراع الدرامي إلى صراع أفكار، وتغدو هذه الأساليب وجوهًا لشخصية واحدة تجسد نموذج المناضل في الفترة المحصورة بين نهايات الحرب العالمية الثانية وبداية ثورة ١٩٥٢م، وهي وجوه يفضح بعضها بعضًا، ويهدم الواحد منها الآخر بكشف مثالبه، ثم إنها وجوه إن تفاوتت في درجاتها من الصواب والخطأ، فإنها تتفق جميعًا- من وجهة نظر المسرحية- في عدم وفائها الكامل بمقتضيات اللحظة، ومنهجها المثالي في معاملة الوقائع والأحداث والظروف.

وحتى شخصية الشاعر سعيد، التي بدت وكأنها توشك أن تصبح تعبيرًا عن الأحلام الوطنية الشابة آنذاك، لا تلبث أن تتكشف عن وهن دونه وهن الشيخوخة، ثم إذا بها تسقط في هوة المفارقة السحيقة بين الكلمة والفعل، بين الحلم وتحقيقه، بين الأسلوب الشعري الفياض بتطلعات الحب والحرية ورماد العجز الداخلي الذي تنطفئ أشعة هذه التطلعات في ركامه المميت. وإنها لسخرية مريرة أن تكون تعرية هذا العجز بلسان وبأصابع «حسان» الرافض المرفوض في ذات الوقت، ومن ثم تكتمل حلقة الإدانة المتبادلة، وتسقط الأقنعة عن جميع الوجوه دفعة واحدة:

ستظل مريضًا بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب

كارثة لا أسلوب لها.

ولقد تنسى عندئذ حين توزع ريح الكارثة المجنونة

نار النكبة كبطاقات الأعياد.

أن تنقذ بضع قصاصات من شعرك.

ولقد تتوسد كومته قدما الجلاد.

وهو يدحرج في أسلوب همجي.

هذا الرأس العامر بالأسلوب»[1] .

في ظل التناقض الكامن داخل تلك الأساليب أولاً، ثم في ظل التناقض بينها جملة وبين أسلوب السلطة البائدة في قمع محاولات الرفض أو الاحتجاج أو التمرد، يصبح الحب ملاذًا من قسوة الواقع الكئيب، وتغدو الألفة تحقيقًا وكشفًا لأنبل ما في الإنسان من قيم الإنسانية، وقد لا يكون في جهامة الواقع ما يمكن أن يعين على ميلاد هذا الحب أو نمو تلك الألفة، ولكن ما الذي يمنع من أن نحاول بالدربة والتمثيل أن نكتسب ما حرمنا منه بفعل الظروف وملابسات اللحظة؟ هنا تنبثق فكرة المسرحية داخل المسرحية، وتولد الدائرة التراثية الصغرى موازية في أحداثها وشخصياتها وفكرتها الدرامية لأحداث وشخصيات وفكرة الدائرة العصرية الأم، وذلك حين يقترح الأستاذ على مساعديه من المحررين تكوين فرقة تمثيل وغناء تتجمع ساعات معدودة في بعض أيام الأسبوع، وبعيدًا عن جو العمل الصحفي يقومون بتجربة أدوارهم، حتى إذا أتقنوها عرضوا خلاصة تجاربهم في حفل ضيق يدعى إليه بعض الصفوة من الأصدقاء. ويقع الاختيار على مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، كما يتم توزيع أدوارها بحيث ينهض الشاعر سعيد بشخصية المجنون، وتختص زميلته ليلى بدور سميتها في مسرحية شوقي، على حين يكون من نصيب حسان تمثيل شخصية «ورد».

ونلحظ في هذا الاختيار جانبين لا يخلوان من دلالة، أولهما أن انتقاء الموضوع وتوزيع الأدوار يتم وفقًا لتصميم فني يخدم المسرحية الكبرى، ويسهم في

(١) المصدر السابق ص١١ .

تطويرها بطريقة غير مباشرة، فالحب هو القيمة الأولى في كل من العملين، وسعيد شاعر تكمن مأساته في جدث من الدمار الداخلي يفقده سكينة النفس واستقرار المشاعر، وهو إذ يحب ليلى لا يستطيع أن يمضي بهذا الحب إلى مداه؛ لأن قسوة يتمه المبكر، وطيف أمه المسكينة بين ذراعي زوجها الثاني، يقعدان به عن القدرة على العطاء، ومن ثم يقنع من الحب بالمكابدة، ومن العاطفة بالظمأ، ومن المشاعر بانتظار ليس له من قرار، وهو بكل هاتيك السمات يمثل البديل العصري للمجنون القديم، مع فارق أن الحوائل التي نهضت في وجه المجنون القديم كانت حوائل اجتماعية، أما المجنون العصري فحوائله من داخله، وإن لم تكن - مع ذلك- منقطعة الصلة بملابسات النشأة وأثر البيئة وضغوط الواقع على وجه العموم.

ثم ليلى، تلك الروح الهائمة بين الواقع والحلم، تمامًا مثلما هامت سميتها في مسرحية شوقي بين الحرص على التقاليد والحرص على ما تحب:

أنا بين اثنتين كلتاهما النار — فلا تلحني ولكن أعني

بين حرصي على قداسة عرضي — واحتفاظي بمن أحب وضنّي[1]

لقد نما حبها لسعيد من خلال التجارب والمواقف الدرامية التي مثلاها، نما على مأدبة الألفة التي أقامها الأستاذ حين تخير للتمثيل نصًا أليق ما يكون بها وبصاحبها، نما على استحياء أول الأمر، ثم فاض وترقرق في غمغمة الكلمات وترجيع الأصوات وتحبيل الوقفات بالمعنى، وإثقال القوافي بألوان الإيحاء، وهي تسمعه ينشد:

تعالي نعش ياليل في ظل قفرة — من البيد لم تنقل بها قدمان

تعالي إلى واد خلي وجدول — ورنة عصفور وأيكة بان

(١) مجنون ليلى ص١٨ .

ولكنها وقد قادهـا التمثيل إلى الواقع، لم تدر أنها أحبت- حين أحـبت سعيد- أنقاض إنسان، صحيح أنه لم يتجاوز العشرين إلا ببضع سنين، بيد أن مشاعره تغضنت من فرط مـا عانت، ووجدانه شـاخ من كثرة مـا عاين ولاحظ وانفعل، فلم يعـد قلبه واحـة تحنو على زهرة الحب بالفيء والطل والسـقيـا، بل أصبح خـربة تعشش فـيهـا خـفافـيش الشك، وتنمو بـداخلها ثمـرات الحنظل المر، وهكذا تنحل لغـة الحب في صوتيهما لتئول في النهاية إلى نبرتين متـميزتين، بل ومتناقضتين، نبرة محب عاجز عن العطاء، ونبرة محبوبة قادرة على العطاء ولكن الطرف الآخـر لا يمنحها فرصة السخاء، النبرة الأولى نسمعها في صوت سعيد مشدودة بحبال العزلة والوهم والجفاف:

ليلى تبغي أن تعبر بي الجسر إلى مدن الأحياء
لكني لا أقدر إلا أن أثوي في الشط المهجور
فهنالك مقبرتي ، وحليٍّ الزائفة، وأهرامي الوهمية
ليلى تبغي رجلاً تتكئ على جذعه
وأنا بضعة أحطاب طافحة فوق الماء الراكد»[1] .

والنبرة الثـانية نسمـعها في صوت ليـلى تستعطف وتسـتلين، ثم تنتهي إلى اليأس حيث لا أمل، وإلى الجهر بالحقيقة المرة حيث لا مناص من الافتراق:

وا أسفاه!!
إنك خرب ومهدم
لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء
وا أسفاه!!
أحببت الموت..
أحببت الموت..[2]

---

(١) ليلى والمجنون، ص ١٠٧ .
(٢) المصدر السابق، ص ٩١ .

أما الجانب الثاني الجدير بالتنويه، فهو ذلك التوازي الدقيق بين التراثي والمعاصر من ناحية، ثم بين الرمز والمرموز من ناحية أخرى، فالمؤلف لا يستعير الحدث التراثي في مسرحية شوقي برمته، وبكل جزئياته، ولكنه يقنع منه بالإشارة، ويكتفي من نسيجه بموقف أو موقفين، ثم يترك المتلقي يستشعر الرابطة الخفية بين القديم والجديد من خلال الأحداث وتطورها، وعلى هدي من أقوال الشخصيات وأفعالها، ومن ثم يبدو وكأن المسار الدرامي يمر عبر خطين متوازيين، أحدهما واضح صريح، والآخر مستتر خفي، فالعلاقة بين ليلى وسعيد لا تفضي إلى مستقر عاطفي لكليهما، مثلما لم تفض العلاقة التراثية بين ليلى والمجنون، وتتدخل قوة ثالثة بين القطبين لتجعل من هذا المستقر العاطفي أملاً مستحيل التحقق، تمثلت هذه القوة لدى شوقي في «ورد»، ثم تمثلت عند صلاح عبدالصبور في «حسام» وجه الواقع الجهم الذي تلوذ به ليلى بعد أن تضنيها الحيرة الملتاعة بين الحلم والواقع.

بل إن سقوط ليلى التراثية ضحية الاعتلال النفسي والبدني يقابله على الطرف الآخر سقوط ليلى العصرية سقوطًا مجازيًا، حين تقع فريسة لبراثن الرغبة الشهوانية الأفاقة والوعود المعسولة التي يبذلها ورد في صورته المتجددة، وهكذا نحس بذلك التوازي اللامنظور بين التراثي والمعاصر مع كل منعطف من منعطفات الحدث، وعبر كل طور من أطوار الشخصية، حتى يتأكد في النهاية ما أومأنا إليه، من أن استيحاء التراث لدى صلاح عبد الصبور- مثله في هذا مثل بريخت- لا يتم عن طريق الاستعارة أو استبداله بالمعاصر استبدالاً مجازيًا، بل هو بالأحرى نوع من التفكير بالماضي، ينهض فيه اللمح والإشارة عوضًا عن التقرير والتوضيح والمباشرة.

على أن ذلك التوازي بين التراثي والمعاصر لا يمثل- على أهميته- سوى مستوى واحد من مستويات العمل، ويبقى مستوى الرمز في استنباط الكلي من الجزئي، والعام من الخاص، والمواءمة بينهما، بحيث يبدو وكأن العمل المسرحي يحدثك عن

مأساة عاطفية بعينها، على حين يشدك بالإيحاءات الرمزية إلى مأساة جيل بأكمله، وليس مصادفة أن يقترن سقوط ليلى بحريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية في يناير سنة ١٩٥٢م؛ لأن انتهاك الأولى ليس سوى الوجه الخاص لانتهاك الثانية، بل إن ليلى في رقتها وطيبتها وسخاء مشاعرها ربما لم تكن سوى بديل رمزي لمصر بكل صبرها ورحابة عواطفها وفيض عطائها، فلا تدري وأنت تستمع إلى تعليق الأستاذ على ما حدث، أكان يتحدث عن ليلى أم كان يتحدث عن القاهرة؛ لأن ثمة توازيًا مقدرًا بين الجزئي والكلي، بين الحدث الشخصي والحدث العام:

ماذا نفعل . .

ولماذا نتجمع، نتفرق.

نتأمل أو نبكي، نضحك أو نتحذلق

نصرخ وندخن

نتهلل ونئن

مادمنا أغفينا ذات مساء.

وتركنا حبة أعيننا في كنف الغرباء

ممن زعموها ابنتهم

وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة

في فرشتها الخضراء . . .»[1] .

بل إن هذا التراسل الوثيق بين الرمز والمرموز يصل مع ختام الحدث إلى درجة الامتزاج الكامل، يصل إلى درجة يصبح فيها الحديث عن أحدهما حديثًا عن الآخر في نفس الوقت. يخاطب سعيد ليلى وقد زارته في السجن بعد احتراق

---

(١) السابق ص ١٥٣ .

القـاهرة، قائلاً: «ليلى، هل مـازلت أسيـرة في أيدي الشركس؟ عـوقبت بـحرق ردائك حين تركت فـؤادك لحمًا في منقـار الغـربان»، فتـختلـط عليك السمـات والصفات، حـتى يبدو التعبيـر وكأنه إفراز ذهن مضطرب مـريض، وما هو كذلك على الحقيقة، ولكنه وجدان شاعر يلجأ في صياغة الرمز إلى بعض خصائص الحلم في نقل الصـفات وتبادل الأوضـاع وتكثيف الرؤية، بحـيث يغدو الرمـز والمرموز وجهين لعملة فنية واحدة.

ثم إن المؤلف - في داخل هذا البناء الإيحـائي- يستغل بعض التـقنيات التي شاع استخدامها في المسرح الحديث، ونخص بالذكر استخدامه لخاصية الارتداد من الحاضـر إلى الماضي بغية إضـاءة الجانب النفسي من طفـولة سعيـد، وإبراز حجم المعاناة في هذه الفترة وأثرها في تحريف الشخصية واهتزاز بنيانها الداخلي، وكذلك استخدام الموال الشعبي على لسان مغن ضرير، تذكرنا وظيفته الدرامية، كما تذكرنا نبرات صوته المتـهدج الحزين، بنفس الشخصيـة في مسرح بريخت(١) ، وبمـا أن الرمز- في مـفهومـه الحق- سمة بنائيـة وليس مجرد مـجازات جزئيـة، فإن هذه التقنيات تكتسب قيمة إيحائية كبرى داخل تركيب العمل المسرحي بأكمله.

ورغم أن مسرحية «مجنون ليلى» لشوقي ذات بعد واحد؛ لأنها تعالج التراث بطريقة مـباشرة، وأن مـسرحية «ليلى والمجـنون» لصلاح عبد الصـبور تتعـدد بها الأبعاد ما بين الماضي والحـاضر، وما بين الخاص والعام، ومـا بين الرمز والمرموز، فإن الوشـيجة بين العملين لا تخـفى على النظرة المعنة. لقد تركت أقـدام شوقي على رمال المسرحـية الشعرية آثاراً غنائية لم يفلت منها من أعـقبوه، ومن أبرز هذه الآثار إخـضـاع الموقف الدرامي للتـدفق الشـعـري بدلاً من أن يحـدث العكس،

(١) عن عنصري الغناء والرواية في مسرح بريخت يراجع كتاب:

Problems of the Literary form, Vol. II., p. 243 .

والاسترســال مع النجوى الداخلية حتى تطغى على حيـوية الحوار، والاستطراد في تعبيــر الشخصيــة عن نفسها بطريقـة مباشرة حـتى يضحى العمل في النهــاية أشبه بمحصلة لجملة من القـصائد قرن بعضها إلى بـعض، ومن ثم يبدو وكأننا منه بإزاء شعر مسرحي ولسنا بإزاء مسرح شعري.

ولم تنج «ليلى والمجنون» من هذه النبـرة الغنائية الذاتيـة، كما لم تـنج منها سابقاتها، ولمن شاء أن يرجع إلى حديـث الأستاذ في الفصل الأول، حيث يمتد به الخطاب المباشـر امتدادًا فـاترًا موحـشًا طيلة صفـحات ست، يركد أثـناءها الفعل المسرحي ركـودًا تامًا. ويحدث الشيء ذاته في خـاتمة الفصل الثالث والأخـير، بل ويحدث ما هو أوضح من هذين دلالة على تلك الصبغة الغنائية الذاتية حين يسوق المؤلف على لسان سعـيد قصيدة كـاملة لا ينقصها استـقلال القصيدة وخصـائصها البنيوية المميزة.

بيد أن هذه المواقف الغنائية تعتبر قليلة نسبيًا إذا قورنت بنظيرتها عند شوقي، كما أنها لا تعدم باعـثًا من طبيعة المسرحية ذاتها؛ لأن «لـيلى والمجنون» أكثر انتماءً إلى مســرح الفكرة، ومسرح الـفكرة قد يتسع لما لا يتـسع له المسرح التـقليدي من بسط المواقف وإشـباع الجـمل الحوارية، وفي تلـك الحالة قـد ينهض تدفق الفكرة بتعويض بعض ما فـقدته المسرحية من تدفق الحدث، وقـد تقوم وحدة الرؤيا الفنية مقام وحدة الفعل، ومن ثم تغدو لأحاديث الذات ومواقف البث والنجوى قيمة في داخل الكل المسرحـي، وحتى تلك القصـيدة المستـقلة التي سلفت الإشارة إليـها، نراها- على طولها- غير مقطوعة الصلة بمعاني الإرهاص والترقب التي تنتهي إليها المسرحية؛ فالمؤلف منذ البداية يخلع عليها عنوان «يوميات نبي مهزوم يحمل قلمًا، ينتظر نبيًا يحمل سيفًا»، ثم ما تلبث أن تقرأ في صدر اليومية الأولى قوله:

يأتي من بعدي من يعطي الألفاظ معانيها.

يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال.

إذ تتأبى أجنحة الأقوال.

أن تكن في تابوت الرمز الميت.

يأتي من بعدي من يبري فاصلة الجملة.

يأتي من بعدي من يغمس مدات الأحرف في النار.

يأتي من بعدي من ينعي لي نفسي.

يأتي من بعدي من يضع الفأس برأسي.

يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمة.

ويغني بالسيف»[1] .

فتحس على الفور أنك أمام حلم فني بالخلاص، حلم تمتزج فيه الكلمة بالفعل، والحق بالقوة، فإذا قرنت هذا الحلم إلى ذلك التناقض البائس الذي اجتاح بنية النموذج - المناضل؛ فتركها موزعة بين العجز والعمل؛ وبين الواقع والأمل، أدركت أن هذا الموقف القصيدي- رغم استقلاله الظاهري- ليس سوى نبوءة بالنموذج المنشود، ثم أدركت في هذا الضوء أنه لا يخلو من صلة مستسرة بنبض البشارة والانتظار الذي يتوج نهاية المسرحية.

❀❀❀

---

(١) ليلى والمجنون، ص ٩٨، ٩٩ .

لغة الحوار في المسرح العربي
تاريخ القضية وأبعادها

في الثلاثينيات من هذا القرن نشر المستشرق الأوربي المشهور «أغناطيوس كراتشكوفسكي» واحدة من دراساته المهمة في الأدب العربي المعاصر، وكان مما لاحظه بحس تاريخي مرهف: «أن مشكلة لغة الحوار في المسرح أكثر حدة وصعوبة منها في الرواية، ونظرة إلى معظم ما يكتب تدل على أن الفصحى مازالت لها السيادة في هذا المقام، غير أن تجارب الكتاب بدءًا بعثمان جلال ومرورًا بمحمد تيمور تدل على أن الأمر مازال بعيدًا عن الاستقرار.. ولعل مما تجدر ملاحظته أن كاتبًا مثل محمود تيمور يفتتح حياته الأدبية باستغلال العامية في الحوار، ثم يعدل عنها بعد فترة إلى اللغة الفصيحة، أما توفيق الحكيم فيجمع بين الأمرين: العامية في الحوار والفصحى في الملاحظات المسرحية وفي السرد القصصي، وربما كان هذا أوفق الحلول في الوقت الحاضر»[1] .

بيد أن المشكلة في واقعها أقدم من محاولات الحكيم وتيمور، وهي قد بدأت مع البواكير الأولى للمسرح العربي، ففي ظل غياب التقاليد المسرحية عن الأدب العربي وجد أوائل المؤلفين والمترجمين أنفسهم أمام اختيار صعب خلقته وأسهمت في تعقيده ظاهرة الازدواج اللغوي، فهم بين أن يستغلوا في الحوار المسرحي والقصصي اللغة الفصحى مع ما عسى أن يضفيه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدموا العامية مع حداثة عهدها في الحوار القصصي والمسرحي وعلى فقرها الشديد في الوسائل الفنية، وكان طبيعيًا أن تتوزع مناهجهم وتتنوع تجاربهم إزاء هذا

---

(١) انظر: . I. J. Kratshkovsky. Selected Works, Moscow, 1956, vol. III, p. 77

الموضوع، واختار كل كاتب لنفسه اللغة التي يعتقد أنها أقدر على خدمة العمل المسرحي أو أقرب إلى فهم الجماهير.

وتعتبر مسرحيات مارون النقاش من أقدم النصوص التمثيلية التي وصلت إلينا، وقد كان علاجه لمشكلة الحوار المسرحي جديدًا في حينه، إذ نراه في مسرحية «البخيل» ينطق الشخصيات المتعلمة باللغة الفصحى، أما غير المتعلمة فتنطق لغة عامية[1] . وقريب من هذا الحل الوسط محاولة خطيب الثورة العرابية عبدالله النديم في مسرحية «الوطن»، حين جعل بسطاء الناس يتحدثون باللغة العامية، أما المثقفون فيتحدثون بلغة أدبية فصيحة، ويبدو أن هذا الحل التوفيقي لم يكن يروق يعقوب صنوع، فتراه يتكئ في العروض التي قدمها على مسرحه منذ سنة ١٨٧٠م على اللغة الدارجة ولهجات الطوائف والبيئات، هذا على حين انحاز محمد عثمان جلال إلى جانب العامية انحيازًا يكاد يكون تامًا، فترجم بعض أمثال لافونتين وكوميديات موليير إلى اللغة العامية.

غير أن اختيار هؤلاء للعامية وسيلة للحوار المسرحي لم يكن ليلائم أذواق غيرهم من الكتاب الذين أصروا على الفصحى لغة لمسرحياتهم، إيثارًا للسلامة من ناحية، وحرصًا على لغة التراث العربي من ناحية أخرى، ومن أبرز ممثلي هذا الفريق الثاني أبو خليل القباني، الذي جعل شخصياته المسرحية تتحدث لغة أدبية لا تخلو في أكثر الأحيان من بهرج الزخارف اللفظية.

وقد لعبت الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر دورها في لغة المسرح، فمن المعروف أن النضال الوطني ضد التدخل الأجنبي، ثم ضد الاحتلال الإنجليزي، وكذلك الصراع بين الشعب المصري والعناصر غير المصرية وبخاصة التركية والشركسية التي كانت تحتل مكانًا بارزًا في الإدارة الحكومية- كل هذا دفع

(١) انظر: د. عامر عطية: لغة المسرح العربي، مجلة الدراسات الشرقية، ستوكهلم سنة ١٩٦٧م، ص١١ وما بعدها.

كثيرًا من الكتاب إلى مزيد من الإحساس بالشخصية المصرية والحرص على تأكيدها في مجالات الأدب والفن، ومن هنا الدعوة الشهيرة إلى تمصير الثقافة، ومحاولة مد نطاق هذه الدعوة بحيث تصبح العامية دعامة أساسية من دعامات هذا التمصير، وقد كان أحمد لطفي السيد على رأس المنادين بأن العامية أكثر ثراء وأوفر حيوية من الفصحى، وقد سمى دعوته هذه «تمصير اللغة العربية»، وروج لها على صفحات «الجريدة»، وحجته أن العربية واسعة في القاموس ضيقة في الاستعمال، وأنه لا يعرف سببًا لهجر المألوف المشهور إلى غيره[1] .

ومع رواج هذه الدعوة في أوساط المثقفين لتلك الفترة فإنها لم تؤد إلى موقف حاسم ومحدد من قضية اللغة المسرحية، وظلت نغمة التوفيق بين العامية والفصحى هي السائدة على أقلام كتاب المسرح ونقاده، فنرى فرح أنطون في تقديمه لمسرحيته «مصر الجديدة» (١٩١٣) يفرق بين المسرحية المعربة والمسرحية المصرية المؤلفة، فالأولى - في رأيه- ينبغي أن تستخدم الفصحى في الملاحظات المسرحية وفي الحوار معًا؛ لأنها على حد تعبيره.«حكاية حال قوم لغتهم أعجمية ولنا حق اختيار لغة لهم»، أما الأخرى فينبغي أن يراعي فيها واقع الشخصية الدرامية، حتى يتحقق المعنى المقصود من المحاكاة التي تستهدفها المسرحية، ومن ثم يلجأ الكاتب إلى الفصحى حين يدور الحوار على ألسنة أشخاص ينتمون إلى الطبقة العليا في البناء الاجتماعي، بينما يميل إلى العامية إذا جرى الحديث على ألسنة شخصيات تنتمي إلى البيئة الشعبية[2] .

وتذكرنا هذه التجربة بمحاولات كل من مارون النقاش وعبدالله النديم في فترة سابقة، مع احتراس وحيد، وهو أن فرح أنطون يقيم توزيعه اللغوي على

---

(١) انظر: د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص١١٢ .

(٢) راجع في لغة هذه المسرحية : د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٥٦م، ص٤١٣ .

أساس طبقي محض، بينما يقيمه من سبقـوه على أساس ثقافة الشخصية ومستواها العلمي وحظها من المعرفة، كما أن هذه التجربة تعكس بوضوح مدى حيرة الكتاب وتباين مواقفـهم إزاء قضية اللغة المسرحية، فـعلى حين نرى فرح أنطون يختار هذا الحل الوسط، نرى محمد تيمور وأنطون يزبك يكتبان حوار مـسرحياتهما بالعامية. أما توفيق الحكيم الذي بدأ حياته الأدبية بمسرحيات يدور الحوار فيها باللغة العامية- مثل «المرأة الجـديدة» سنة ١٩٢٣م- فتـراه يكتب سلسلة مسرحـياته الذهنيـة باللغة الفصحى. على حين نرى مـحمود تيمور يعيـد صياغة بعض نتاجه في لغـة عربية فصيـحة، مع أنه كان في مطالع حيـاته الأدبية من أشد المتحـمسين لدعوة شقـيقه الراحل محمد تيـمور إلى صياغة الحوار بالعامية، بل نراه يـعمد إلى ما هو أغرب من هذا حين يكتب بعض مسرحياته الأخيرة مـرتين: مرة بالفصحى ومرة بالعامية، وينشر النصين معًا[١] .

وحين ظهر التـيار الواقعي الجديد في الخـمسينيات من هذا القـرن، كان من أبرز المواقف التي اتخذها التـجاؤه إلى العامية في الحـوار المسرحي. ولم يكن ذلك صادرًا عن اعتبارات ثقافية أو طبقيـة كتلك التي راعاها السابقون، فالقضية في نظر ممثلي هذا التيار ليـست قضية لغتين يفاضـل بينهما الكاتب ويختار أقربهـما لمزاجه النفسي، بل هي بالدرجـة الأولى قضية فنية، فلكي تكـون الشخصية واقـعية بكل أبعادها ينبغي للكاتب أن يجعلها تنطق تلك اللغة الـتي تنطقها في حياتها العادية، وفي تلك الحـالة لا تكون اللغـة أداة حـوار فحـسب، بل هي جـزء من مكونات الشخـصية الواقعـية وعنصر من صـميم عناصرها. يقـول يوسف إدريس: «اللغة ليـست وسـيلة، اللغـة في العـمل الفنـي، مثـل اللون في الرسم أو النغـمـة في الموسيقى، جزء من صميم العـمل الفني، والمضحك أننا في الوقت الذي تقوم فيه

(١) انظر:

J. Landau. Studies in the Arab Theatre and Cinema, pp. 147-153 .

لدينا حركة ضخمة لإحياء الفلولكلور الغنائي والقصصي، نقف من اللغة الشعبية، التي هي سمة من سمات إنساننا، هذا الموقف الرجعي، وننظر لها باعتبارها عملاً غير لائق»[1] .

وقد كان الكاتب الراحل محمود تيمور يتجه نفس الوجهة قبل أن يتحول نهائيًا إلى واحد من أشد أنصار الفصحى وأكثرهم تحمسًا، فكان يرى العامية أوفق للحوار المسرحي باعتبارين: الأول سهولة فهمها من مختلف الطبقات التي ترتاد المسارح، والثاني أهميتها في تحديد هوية الشخصية المسرحية، «فالمسرحية- على حد تعبيره- عرض لحادثة مستخلصة من لب الحياة، إما عاطفية وإما نفسية وإما اجتماعية، ولكي يصل الكاتب إلى الإقناع والتأثير يجب عليه أن يحرص في عرض موضوعه على السرعة في التصوير، ولن يتم له ذلك إلا بأن ينطق الأشخاص بلغتهم التي تمثل ما لهم من سمات وخصائص... وثمة عامل نفسي لعله كان أولى بالتقديم، وذلك أن المسرحية تقوم على الحوار، فهو كيانها العام، ونحن في مصر يتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعودت آذاننا هذه النغمة واستساغت لهجتها، فهي مسموع الجمهور في كل مكان، وهي لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية، فمتى شاهد المصري مسرحية بالحوار العامي، فإنه يستمع إلى اللغة التي استقرت في أعماق نفسه»[2] .

وقد حاول قطب المسرح المصري توفيق الحكيم في مسرحية «الصفقة» تجربة ما أسماه «باللغة الثالثة»، آملاً أن تكون هذه التجربة حلاً لمشكلة الازدواج اللغوي، بيد أن محاولته تلك لم تكن الخطوة الأولى في هذه السبيل، فقد سبق له أن خاض تجربة أخرى مرتين في محيط واحد، هو محيط الريف المصري، حين كتب مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتب مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، ولكن هذه المراوحة بين

---

(١) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية، يناير سنة ١٩٧١م، ص١٠٢ .

(٢) محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٢٧٢، ٢٧٣ .

اللغتين لم تفض إلى نتيجة مقبولة، فاستـخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولـكنها عند التـمثيل تسـتلزم الترجـمة إلى اللغـة التي يمكن أن ينطقـها الأشـخاص، والفـصحى إذن ليـست هنا لغـة نهـائية في كل الأحـوال. كمـا أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فـالعامـية إذن ليـست هي الأخرى لغة نهائية في كل زمان ومكان.

من ثم نشأت في خاطر الحكيم فكرة هذه اللغة الثـالثة، التي لا تجافي قواعد الفـصحى. والتي يمكن - في الوقت نفـسه- أن ينطـقها الأشـخاص دون منـافاة لطبائعـهم أو جو حيـاتهم، وكذلك دون جور علـى ما ينبغي أن يتـوفر في النص المسرحي من حتـمية وإقناع، بيد أن هذه اللغـة - مع تعذر التسليم بانطباقـها تمامًا على قواعد الفصحى- لم تجد متابعة من جمهرة كتاب المسرح، بل إن الحكيم نفسه لم يعد إليها في أعماله التي تلت مسرحية «الصفقة»، ومن ثم ينبغي القول بأنها لم تقدم حلاً نهائيًا في هذا المقام.

ولقـد أردنا بهذا العـرض لوجـهات نظر الكتـاب وتجـاربهم في لغة الحـوار المسرحي أن نبين صـعوبة القضيـة وتعدد المواقف إزاءها، ولسنا هنا بصدد التـماس تجربة جديدة، أو المفاضلة بين الاجتهادات المطـروحة فعلاً، بل لسنا حتى في مقام اقتراح رأي مستحدث يسهم في تعقيد القضيـة أكثر مما هي معقدة بطبيعتها، وفقط نود التنبيه إلى الحقائق الآتية:

أولاً: أن بعض من تناولوا المشكـلة تناولوها من زاوية فنيـة مجـردة، مع أن للقضيـة وجهًا آخر قومـيًا وسياسيًا، إذ تـعتبر الوحدة اللغـوية عنصراً جوهريًا في الوحدة الشاملة التي تطمح إليها شعوب الأمة العربية، ولو ترك كل شعب من هذه الشعـوب ليكتب أدبه بلهـجتـه المحلية، فلقـد يساعد ذلك عـلى تعميـق الفوارق

اللغوية، وترسيخ النزعات الإقليمية الضيقة، بل ربما أدى مع الوقت إلى ضآلة الإحساس بالتراث المشترك وقلة الوعي به.

ثانيًا: أن الصدق في تصوير الواقع- وهو جوهر الاتجاه الواقعي- لا يعني الالتزام بنقله نقلاً فوتوجرافيًا ستاتيكيًا، وإنما يعني «انتخاب» الظواهر النموذجية التي يؤلف بينها الفنان ويركبها بطريقة توحي بالفكرة الكلية المتوخاة في العمل الأدبي، والفنان الأصيل لا يرتفع فوق الواقع، ولكنه يرتفع بالواقع دون أن يخل ذلك بدقة التصوير وصدقه، والواقع في تلك الحالة ليس واقعًا مجردًا، بل هو الواقع مضافًا إليه ذات الفنان، وفي ضوء هذه الاعتبارات جميعًا قد ينبغي النظر إلى لغة الحوار المسرحي.

ثالثًا: ثمة فرق بين الواقعية بمعناها الفني وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس الإنسانية بكل أبعادها الذاتية والاجتماعية، وواقعية اللغة عنصر من عناصر هذه الواقعية، ولكنها ليست كل تلك العناصر، فقد يكتب أديب مسرحية رمزية أو رومانتيكية بلغة شعبية، ومع ذلك لا تعتبر مثل هذه المسرحية واقعية، فالمقياس أولاً وآخرًا هو واقعية الموقف الدرامي وحظه من الإقناع والمنطقية والتماسك، وقد لا تخسر المسرحية كثيرًا إذا كتب حوارها باللغة الفصحى، ولكنها- على وجه اليقين- تخسر كل شيء بضعف الصراع الدرامي أو رخاوته أو قلة ما فيه من قدرة على التبرير والإقناع.

رابعًا: ينبغي التسليم بأن ما يسمى «المنشأ الاجتماعي للغة الشخصية»[1] يشكل عنصرًا بالغ الأهمية في تحديد ملامح هذه الشخصية، ومع ذلك فليس ثمة طائفة اجتماعية أو بيئة مكانية تعيش بمعزل عن الأخرى تمامًا، بل لقد يكون تأثير

(١) فولكنشتاين، المسرحية ص١٢٣ .

البيئة الاجتماعية الدخيلة على الفرد أوضح وأقوى من تأثير البيئة الأصيلة. ويعني هذا أن مصطلح «المنشأ الاجتماعي» للغة ليس حاسمًا في هذا المقام.

كذلك ينبغي التسليم بأن اللهجات المحلية لدينا- ولدى كل الأمم- أروج استخدامًا في شئون الحياة اليومية، وأنها نتيجة لهذا الرواج قد اكتسبت ظلالاً غزيرة من الإيحاءات والدلالات الهامشية التي قد تقصر عنها اللغة الفصيحة، غير أن هذا لا يعني بالضرورة أن الفصحى- من حيث هي فصحى- عاجزة عن أن تكون لغة للحوار القصصي والمسرحي، خاصة إذا توفر لها الفنان الأصيل القادر على الإحساس بالجملة الحوارية من خلال الموقف المسرحي، وليس من خلال القاموس اللغوي، الفنان الذي يدرك أن فصاحة الكلمة الأدبية لم تعد صفة مطلقة، بل هي مرهونة بوظيفة الكلمة في التركيب، ووظيفة التركيب في العمل الأدبي كله. ولنتذكر- فوق هذا- أن قارئ دستويفسكي اليوم قد لا يستطيع فهمه فهمًا كاملاً دون قاموس، لعلو لغته وصعوبتها ، ومع ذلك سيظل دستويفسكي إحدى قمم الواقعية التحليلية في الآداب العالمية، وبالمثل فإن نجيب محفوظ يستخدم الفصحى في كل رواياته الواقعية، ولم يقل أحد إن هذه الروايات غير واقعية لمجرد أن الحوار فيها لا يدور بالعامية.

القضية إذن أعمق من أن ينظر إليها من زاوية واحدة، ونعتقد في النهاية أن حل المشكلة لن يكون في فرض حل لها؛ لأن فرض الحلول أمر تأباه طبيعة الإبداع الأدبي، بل إن حلها قد لا يتسنى إلا من خلال التجربة والتطبيق، أعني من خلال عملية الكتابة ذاتها، فالممارسة وحدها كفيلة بتقريب البون بين اللغتين، كما أن انتشار التعليم وارتفاع مستوى الثقافة بين أوساط الناس ربما يقضي- مع الوقت- على حدة المشكلة، وربما أفضى- في يوم لا نخاله بعيدًا- إلى وجود لغة مشتركة تكون أداة للحديث اليومي والكتابة الأدبية معًا.

تأصيل نظرية المسرح العربي
نموذج من محمد تيمور

عبر محمد تيمور أفق المسـرح العربي كالشهاب الخاطف، لم يتلبث به العمر أكثـر من ثلاثين عامًا (١٨٩٢-١٩٢١م)، قضى شطـرها الأخير بخاصـة راهبًا في محراب هذا الفن النبيل، يكتب من أجله العديد من النصوص المسرحية التي كانت لحينهـا طفرة من حيث المسـتوى الإبداعي، ويحاول في الوقـت ذاته تأصيل نظرية النقد المسرحي في صـورتها العربية، حين كـان جل ما يكتب عن هذه النظرية من قبله هوامش تتـبعثـر على أقلام المتأدبين، أو فلتـات تتناثر في مقدمـات النصوص تارة، وتارة أخرى في مستهل العروض المسرحية .

ورغم أثر محمد تيمور في صيـاغة النص المسرحي على نحو تجاوز به جهود من سبقوه، حيث انحصرت تجـاربهم في نطاق النقل عن المسرح الأوربي بالترجمة أو الاقتبـاس أو التعريب، أما مسـرحياتهم المؤلفة- على قلتـها- فكانت تجنح إلى تصوير التـاريخ متأثرة في ذلك بما درج عـليه أرباب المسرح الكلاسـيكي من غرام بالموضوعات ذات الطابع التاريخي، ورغم أنه - كذلك- حين حاول ترسيخ جنس الدراما الاجـتماعـية لم يقنع بمحـاكاة تلك الأطر الرخوة التي استبـدلت بالحبكة الدرامية أشتاتًا من المفاجآت الملفـقة والفكاهات اللفظية والمشاهد الغنائية، بل حاول عبر ثلاثة من أجود أعماله (العصفـور في القفص، عبد الستار أفندي، الهاوية) أن يجعل من منطق الضـرورة الدرامية مـحوراً للبناء المسرحي، يغـير بمقتضـاه ويبدل ويضيف ويحذف، حتى يسـتوي البناء خلقًا فنيًا مكتملاً، لا حشو فـيه ولا مبالغة ولا فضول- نقول: إنه بالرغم من هذا جميعه، أو - بالأحرى- بالإضافة إلى هذا جميعه، يظل في الطليعة ممن أرسوا الدعائم الأولى لنظرية المسرح العربي.

لقد خلف محمد تيمور في هذا الجانب النظري نحواً من أربعين دراسة مختصرة[1] تناولت نشأة المسرح بصفة عامة، وظهوره في الأدب العربي على وجه الخصوص، كما تناولت بالتفصيل أنواع المسرحية والبنية الدرامية لكل نوع، ولم تنس أن تضيف إلى هذا وذاك نظرات ذات صبغة انطباعية في أداء بعض ممثلي وممثلات عصره، ونظرات أخرى أكثر التصاقًا بباب النقد التطبيقي، يعالج من خلالها سلبيات المشتغلين بالكتابة المسرحية آنذاك، من أمثال فرح أنطون وإبراهيم رمزي، ولطفي جمعة، وخليل مطران، والطريف أن تلك الأخيرة لا يسوقها تيمور بطريقة مباشرة، بل يبثها في قالب محاكمة خيالية تذكرنا بنظيرتها في «رسالة الغفران» للمعري، ففي كلا العملين يلعب التخيل الدور الأكبر في تشكيل الإطار، وفي كليهما كذلك تسود نزعة نقدية وتقويمية يتجه بها أبو العلاء إلى سدنة التراث من أسلافه ومعاصريه، حين يتجه بها تيمور إلى مؤلفي المسرح المصري في العقد الثاني من هذا القرن، ليقول فيهم بالإلماح والإشارة والسخرية المضمرة ما يتحرج من التصريح به، بباعث من طبيعته الحيية، أو بوازع مما تولده المعاصرة من تحفظ في الرأي أو حذر في التعبير.

وإذا كانت المعاصرة من ناحية، والطبع المترفق الحريص من ناحية أخرى، قد حالا بين تيمور وأن يكون له من جهارة الصوت ودوي الرأي النقدي في ميدان الكتابة المسرحية، مثلما كان للعقاد في ميدان الشعر، أو لطه حسين في مناهج الدراسة الأدبية، فإن هذين العاملين لم يخلوا - بعد - من التأثير في شكل مقالات النقد التطبيقي لدى الكاتب، فبعض هذه المقالات أقرب إلى قالب «الخواطر» منه إلى الدراسات العلمية المتأنية، وأغلب الظن أن هذا القالب كان أثيراً

---

(١) نشر الجزء الأكبر من هذه الدراسات، كما نشر سواها من نتاج محمد تيمور الإبداعي في القصة والمسرحية والشعر ضمن الأعمال الكاملة للكاتب - انظر : مؤلفات محمد تيمور - في ثلاثة أجزاء - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١-١٩٧٣م .

لدى تيمور حتى في أقاصيصه، لأننا نجد وفرة منها لا تكاد تتجاوز هذا القالب إلى البناء القصصي المكتمل، ومن يقرأ أقاصيصه: «لبن بقهوة، ولبن بالتراب»، «سارق وسارق»، «هنا وهناك»، سوف يجد مصداق هذه الحقيقة[1] .

أما عن مستوى تخطيط الملامح العامة لنظرية النقد المسرحي فيحرص تيمور على التفرقة بين نوعين من الروايات التمثيلية: روايات تدخل في باب ما أسماه «بالتمثيل الفني»، وأخرى تندرج تحت ما أطلق عليه «التمثيل اللافني»، وشأن العملة الرديئة حين تطرد العملة الجيدة يلحظ تيمور أن حال النوع الأول «حال محزنة لا ترى العين منها ما يسرها، أما التمثيل اللافني فيسير إلى الأمام، ولا أقصد بذلك أنه يتحول عن طريقه القديم ويصعد سلم الرقي الفني، ولكني أرى أنه أصبح آمن الجانب لا يخشى نكبات الزمن، فهو ثابت الأقدام في داره لا يقلع بها ولا تقلع به»[2] .

ورغم غموض المصطلحين اللذين استخدمهما تيمور في هذه التفرقة، فإن مما لاريب فيه أنه كان يومئ من طرف خفي إلى تلك الهزليات ذات الطابع التجاري البحت، والتي لقيت رواجًا جماهيريًا ملحوظًا على خشبتي مسرح الماجستيك ومسرح الإجبسيانة مع نهايات العقد الثاني من القرن العشرين. وفي مواجهة هذا التيار الجارف من المسرحيات الهابطة يضع تيمور جملة عوامل يراها ضرورية لتحقيق المستوى الأمثل للعمل الدرامي المكتمل. ويجيء في مقدمة هذه العوامل صدق الكاتب في تصوير الواقع، ودقته في محاكاة الأفعال والأقوال والأخلاق، وقدرته على المواءمة بين الشخصية والحدث والفلسفة العامة التي ينهض عليها بناء العمل: «أن تأتي- يقول تيمور- بأشخاص يفعلون أفعالاً ويقولون أقوالاً تتكون

(١) حين نشر الكاتب الراحل محمود تيمور أعمال شقيقه الأكبر لم يجد حرجًا في إطلاق عنوان «الخواطر» على الكتاب الخامس من أعماله، وهو الكتاب الذي يتضمن الأقاصيص المشار إليها.

(٢) مؤلفات محمد تيمور، الكتاب الثاني من الجزء الثاني، دراسة بعنوان : «التمثيل الفني والتمثيل اللافني»، ص٨٨ .

منها الحادثة، وأن تكون تلك الأفعال والأقوال مطابقة للواقعة، وإلا خرجت عن الدائرة التي رسمتها لنفسك لتصل للحقيقة. ولا تنس تحليل أخلاق الأشخاص الذين تريد إخراجهم على المسرح، فاللئيم تخرجه لئيمًا، والكريم كريمًا، والجبان جبانًا، ولا تنس أيضًا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التي تحدث في سياق الرواية»[١] .

ودعك من النبرة التعليمية التي تسود هذا الحديث، فهي أثر من آثار النزعة المعيارية التي كانت تحكم فلسفة النقد آنذاك، وهي نزعة تقويمية أكثر منها وصفية؛ لأنها تلج باب النقد المسرحي من حيث ما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي، لا من حيث هو منهج في استكناه الظاهرة الأدبية وتفسيرها. ويبقى أن المطابقة بين الحدث الدرامي والواقع، تلك التي أشار إليها تيمور، هي استلهام واضح لجوهر نظرية المحاكاة عند أرسطو، بل إن التعبير «بأشخاص يفعلون» هو تعبير أرسطي بالأساس، وقد ورد صراحة في تعريف أرسطو للمأساة[٢] ، مع فارق أن تيمورًا حين يتحدث عن «الفعل» محورًا للمسرحية لا يقصر مفهومه على المظهر المحسوس للسلوك البشري، بل يمتد به إلى ما يشمل القول (الحوار)، باعتبار ذلك الأخير تطويرًا للحدث المسرحي الذي يتم تارة عن طريق الفعل المادي، وتارة أخرى عن طريق الكلمة، ومن ثم تتكامل الأفعال والأقوال التي «تتكون منها الحادثة».

أما العامل الثاني فيما أسماه بالتمثيل الفني فهو مراعاة الصبغة المحلية Local Colour، سواء في إيقاع الحدث أو في رسم الشخصية أو في تخطيط أنماط الأخلاق والعادات والتقاليد، «فإذا وقعت حادثتك في مصر - يتابع تيمور- فلا تخرج عن

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) هكذا ترجمه المرحوم محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث، ط٣ ، ص٦٣)، ونص العبارة كما ورد في كتاب «الشعر» لأرسطو: «بوساطة الفعل لا بوساطة الحكاية». انظر:

Literary Encycolpedia Vol. II. P. 588 (Moscow, 1972).

الجو المصري في شيء من الأخلاق والعادات والإشارات والحركات، ثم تهيئ المناظر والملابس التي تتطلبها حوادث الرواية، مع مراعاة الجو الذي تسير فيه هذه الحوادث»[(١)] . وبديهي أن هذه الصبغة المحلية لا تقصد لذاتها، بل إن قيمتها تنبع من تغذيتها لعنصر الإيهام في العمل المسرحي، إنها إحدى وسائل إقناع المتلقي بواقعية هذا العمل ودقة مطابقته لمنطق الحياة، حتى ليبدو في التحليل الأخير، وكأنه قبس من هذه الحياة، وليس مجرد تمثيل لها.

بيد أن هذا «التوظيف الدرامي» للصبغة المحلية لا يمكن فهمه بمعزل عن الظروف الحضارية والثقافية التي شكلت الخلفية النقدية لمحمد تيمور، فهو قد شب في مناخ يلتهب بالثورة ضد تدسس الأجانب في شتى مجالات الحياة المصرية، وصافحت سمعه أصداء الدعوة إلى التمصير على أقلام أحمد لطفي السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل ومن دار مدارهم، ثم كانت ثورة سنة ١٩١٩م وما حاولته من توكيد الشخصية الوطنية واستقلالها، وجميعها أمور كان لا مفر من انعكاسها على بصيرة مرهفة الإحساس، دقيقة الاستشعار لملابسات البيئة، كتلك التي كان يتحلى بها تيمور «فتكونت في نفسه- كما يلحظ زكي طليمات- نزعة كان يجاهر بها دومًا، هي تمصير الآداب والفنون بمصر، وأعني بذلك ألا تفوح هذه الآداب والفنون بغير الرائحة المصرية الخالصة، وأن تكون ذات لون محلي مستقل»[(٢)] . وهي ملحوظة سليمة في جوهرها إذا فهمنا «الرائحة المصرية» المشار إليها في نطاق تشكيل المناخ المسرحي وتعميق أخاديد الشخصية وتغذيتها بالروح الشعبية المفطورة على السخرية والمبالغة والتماس أوجه المفارقة بين مواطن الجمال والقبح على سواء. أما القفز من هذا المفهوم إلى تصور تيمور وكأنه داعية إلى شكل مسرحي نابع من البيئة كما هو الشأن في تجارب «السامر» أو «الحكواتي» أو

(١) المصدر الأسبق، ص ٨٩ .

(٢) زكي طليمات في مقدمته للجزء الثاني من أعمال تيمور، ص١٩ .

«المسرح الاحتفالي»[١] ، فهو أمر لم يخطر ببال صاحبنا في هذه الفترة المبكرة من حياة المسرح العربي، ونظرته المحلية في هذا المقام تنصرف إلى رتوش العمل المسرحي أكثر مما تنصرف إلى أصوله.

وإذا كانت هذه النظرية قد التبست مع مطالع القرن العشرين بدعوة «التمصير» التي أشار إليها زكي طليمات، فإن هذه الدعوة بدورها ينبغي أن تفهم في نطاق الظروف التي أحاطت بها. فهي دعوة مرفوعة في مقابل محاولات «التتريك» و«التغريب» التي تناهبت البلاد في هذه الفترة، ولم تكن بالقطع مرفوعة كنغمة إقليمية تناقض العروبة أو تنفيها، بدليل أن مفكرًا نابه الشأن في هذه الآونة كالعقاد لا ينسى أن يقيم نظرية الأدب الجديد في «الديوان» على «العربية» مثلما أقامها على الإنسانية والمصرية[٢]. وكذلك صنع الدكتور طه حسين حين أرجع روافد الأدب المصري الحديث إلى ثلاثة: المصرية بتاريخها وموروثها القديم، والعربية بمقوماتها الدينية واللغوية والحضارية، ثم الاحتكاك بالثقافات الأجنبية في الشرق والغرب[٣].

ونضيف إلى ذلك أن هذه النزعة المحلية لم تكن سمة تيمور وحده بين أبناء جيله، وإلا ما كان لها هذا المعنى الحضاري والتاريخي الذي سلفت الإشارة إليه، إنها بالأحرى شعار رفعه وسار تحت لوائه فيلق من أدباء ما سمي «بالمدرسة المصرية الحديثة»، وهي المدرسة التي كان تيمور رائدًا لها، والتي ضمت بين أقطابها أسماء محمود طاهر لاشين وأحمد خيري سعيد، وإبراهيم المصري، وحسن محمود، وحسين فوزي، وسواهم ممن انتموا إلى هذه الحلقة صراحة أو ولاء. وليس محض

(١) انظر نموذجًا من فلسفة «السامر» وتطبيقاتها في مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، الطبعة الأولى، القاهرة سنة ١٩٦٤م، ثم انظر بياني مسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي في مجلة «البيان»، عدد أكتوبر سنة ١٩٧٩م.

(٢) الديوان في النقد والأدب، جـ١ ، القاهرة سنة ١٩٢١م، ص٦ وما بعدها.

(٣) فصول في الأدب والنقد، ص١٠٧ .

مصادفة أن يكون جل نتاج هذه المدرسة في نطاق الإبداع القصصي؛ لأن تيمورًا نفسه كان رائدًا للقصة القصيرة مثلما كان علمًا من أعلام الريادة المسرحية، وهكذا جاءت نظرته في نطاق المعرفة المسرحية منسجمة مع ارتباطه بالمدرسة الحديثة من جانب، ومع التعدد في مجالات نشاطه الأدبي من جانب آخر.

هي نظرية «توفيقية» في موضوعاتها من حيث عمومية الأجناس الأدبية التي تنطبق عليها؛ لأن الصبغة المحلية إن لزمت في العمل المسرحي فليست أقل لزومًا إذا كنا في نطاق الأقصوصة أو الرواية، ثم هي توفيقية- كذلك- من حيث إنها حاولت المواءمة بين مؤثرات الثقافة الأوربية وملابسات البيئة، وهذه المواءمة بدورها تعبير عن نوع من المصالحة أوسع وأشمل، مصالحة بين الحضارة العربية والحضارة الغربية، وبين التراث والمعاصرة. وقد اقتضت هذه المصالحة من تيمور وجيله جهدًا وعنتًا شديدين على المستويين النظري والإبداعي، واقرأ- إن شئت- رواية «أديب» لطه حسين، وتخيل موقف المثقف العربي الذي يلقي نفسه في لُجِّ الحضارة الغربية، فلا يستطيع العودة، بل يهلك في تيار المغامرة، وقارنه بموقف كاتب الرواية نفسه، وهو موقف «تستشعره من ثنايا الرواية دون أن يصرح به، موقف المغامر الحريص الذي لا يبتلعه التيار، بل يعود إلى وطنه محملاً بالنفائس كسلفه السندباد»[1] .

فإذا لم يكن هذا النموذج كافيًا لإقناعك بعمق ذلك الصراع الذي استشعره هذا الجيل وهو يحاول التوفيق بين ذينك الطرفين المتباعدين، فما عليك إلا أن ترجع إلى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، لترى كيف يتأرجح الطبيب المنكود، خريج جامعات إنجلترا، بين الرؤيا العقلية العلمانية والانجذاب الصوفي. بل ما لنا نذهب بعيدًا وقد جسد محمد تيمور نفسه طرفًا من ذلك الصراع العنيف في بطل مسرحيته «الهاوية»[2]، حين يجعل قشور الحضارة الأوروبية- وليس جوهرها- مسئولة عن

---

(١) د. شكري عياد، الرؤيا المقيدة، القاهرة سنة ١٩٧٨م، ص ١٠٩ .

(٢) انظر تحليلاً لهذه المسرحية في كتابي: المسرح المصري المعاصر، القاهرة سنة ١٩٧٨م، ص٢٤-٢٧ .

تحريف الشخصية ومسخها بمظاهر الإباحية والعربدة والمجون، حتى سقطت في النهاية ضحية لعدم التوازن- أو عدم التوفيق- بين الأصيل والدخيل[1].

أما العامل الثالث في بناء المسرحية الفنية فهو- فيما يرى تيمور- «ألا تسير وراء تيار الخلاعة والفجور، أو تيار المفاجآت والمدهشات؛ لتجذب بهما قلوب الناس أو قلوب من لا يهمهم من الحياة إلا مضيعة الوقت، وإني لا أقصد بذلك ألا تخرج على المسرح شخص الخليع أو شخص المومس الفاجرة إذا اقتضته حادثة روايتك؛ لأنك إن فعلت ذلك أخرجت للناس رواية مبتورة عرجاء، ولكني أريد ألا تخرج على المسرح عددًا من النساء ذوات الملابس العارية والوجوه المصبوغة لا تتطلبها الرواية وليس لها بها أدنى علاقة؛ لأنك بذلك تخرج للناس رواية خارجة عن أصول الفن التي يتبعها الكتاب في أمة راقية»[2] .

إن تيمورًا يضع عينًا على معاني التطهر والنصاعة الخلقية التي عرفت بها الموضوعات الأدبية لدى أقطاب المدرسة الحديثة، حتى بدا نتاجهم لوهلة موسوعة في نقد الأدواء الاجتماعية من بيت الطاعة، ومرورًا بتعدد الزوجات، وعاقبة الإدمان وانحرافات الميسر وما يدور مدارها، هذا على حين تتجه عينه الأخرى إلى تخليص العمل المسرحي من تيار «المفاجآت والمدهشات» الذي طغى علي كثير من المسرحيات لعهده، حتى تحول بها أو تحولت به إلى ضرب من «الميلودراما» الهابطة، وإذا كان هذا التيار قد بدا شديد البريق والجاذبية بالنسبة إلى سواد الجمهور في العقد الثاني من القرن المنصرم، فإن ذلك لم يحل بين تيمور وأن يصمه «بالتمثيل اللافني»، وأن يدرجه في نطاق المرفوض من أنواع الروايات المسرحية، «لأن المؤلف فيه لا يتوخى أية طريقة فنية، بل يسعى بأية وسيلة

(١) أترى هذه النزعة التوفيقية بعيدة عما كان يحسه الحكيم من حيرة بالغة بين القديم والجديد: «لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضًا جديد عليّ، فأنا مع أولئك وهؤلاء»؟ (زهرة العمر، ص٣٢).

(٢) مؤلفات محمد تيمور، جـ٢، ص٨٩ .

للوصول إلى غايته، وهي التأثير على الجمهور الساذج الذي لا يهمه من الروايات إلا المفاجآت التي تهز أعصابه وتثير ثائرة نفسه، فترى المؤلف يملأ رواياته بالمفاجآت العديدة والمواقف المحزنة المدهشة التي لا يتصورها عقل... وتراه لا يتبع العوامل الفنية مطلقًا، فإذا انتخب حادثة من الحوادث ليبني عليها روايته تجدها حادثة تنافي العقل، يبدل فيها ويغير كما يشاء ليصل إلى غرضه المزعج، وتجد أشخاص روايته من الأشخاص الذين يجمعون من المتناقضات ما لا يحصره عد، لهذا يتنحى المؤلف عن تحليل أخلاق شخوصه، إذ كيف يتسنى له أن يحلل أخلاق أشخاص لا علاقة لهم بالحقيقة»[1] . وبديهي أنه إذا انقطعت الصلة بين الشخصيات المسرحية والحقيقة انهدم عنصر الصدق الذي اعتبره تيمور عاملاً أوليًا في التمثيل الفني، كما تنطفئ تلك الصبغة المحلية التي تغذي العمل بالقدرة على الإيهام، لأن هذه الصبغة - تعني - فيما تعنيه- تطابق الحركات والإشارات والكلمات مع جوهر الشعور الذي يقتضيه الحدث، فإذا كانت هذه جميعًا ملفقة لا حقيقة لها، فكيف يتسنى للكاتب أن يكفل المحلية لعمله المسرحي؟!

ولنفس الأسباب يهاجم تيمور روايات «الفودفيل» و«الريفو» التي لاقت رواجًا تجاريًا هائلاً على مسارح آل عكاشة والريحاني والكسار وغيرهم، فلا فرق بين هذين النوعين الأخيرين والميلودراما في اختلاق المفاجئ وافتعال المدهش والقصد إلى دغدغة مشاعر الجمهور وغرائزه الدنيا، وإذا كانت الميلودراما تحقق هذا القصد عن طريق الإثارة والتفجيع، فإن الفودفيل يصل إليه عن طريق الأوضاع الهزلية والمواقف المخجلة والقفشات الفجة، هذا على حين تلجأ مسرحيات الريفو إلى مؤثرات غير درامية حين تلفق بين المشاهد التمثيلية واللوحات الغنائية المقحمة «ومجموع هذه الألحان والمناظر يطلقون عليه اسم رواية، والروايات في واد وهو في واد آخر»[2] .

---

(١) السابق، ص ٩٣، ٩٤ .

(٢) المصدر السابق، ص٩٥ .

في مقابل هذه الأنماط «اللافنية» يضع تيمور أنواع المسرحية الفنية، بعد أن أوضح مقوماتها وعواملها. ونلحظ لأول وهلة أن تصنيفه لهذه الأنواع لا يكاد يتجاوز أبجديات النقد المسرحي، ولكن هذه الأبجديات قد تكون ضرورية بالنسبة لبيئة ثقافية كانت ما تزال تلهج بالأصوات الأولى في لغة المعرفة المسرحية، بيئة لما يمض على استقبالها لأول مسرحية عربية ممثلة غير عقود زمنية معدودة، ثم بعد أن استقبلتها لم يكن سهلاً أن تتخلص دفعة واحدة من تلك النظرة المتحرجة التي دأبت على أن تضع الأداء التمثيلي في الدرجة الدنيا من سلم الفنون الجميلة، وأن تتناوله- إذا تناولته- بأطراف الأصابع، نتيجة قلة الخبرة واخضرار العود. ترى هل نلوم تيموراً إذا بدا حريصًا على أن يبصر قومه - وتلك حالتهم- بما كان يعتبر من نافلة القول لدى آخرين؟!

يذكر تيمور - في مقدمة ما يذكره- المأساة بمفهومها الكلاسيكي ووحداتها الثلاث الذائعة: وحدة الزمان، وحدة المكان، ووحدة العمل، ثم يتعقب اهتزاز هذا المفهوم لدى رواد المدرسة الرومانتيكية الذين لم يتقيدوا بقانون الوحدات الثلاث، كما لم يتقيدوا بالموضوع التاريخي أو الصياغة الشعرية، الأمر الذي مهد الطريق لبزوغ الدراما النثرية العصرية.

أما الملهاة فيشير من أنواعها إلى الكوميديا الأخلاقية التي تتوفر على تصوير الأخلاق والطبائع وتحليل نزعات النفوس وأهوائها، ثم الكوميديا الاجتماعية التي يضع كاتبها نصب عينيه إحدى الظواهر الاجتماعية، «فتكون أشخاص روايته عوامل لإثبات نظريته»، والملهاة الدرامية (الكوميدي دراماتيك)، تلك التي يمتزج فيها عنصر الأسى بعنصر الهزل، مما يكشف عن جوانب المفارقة الأليمة والسخرية المرة في سياق الحدث ومقومات الشخصية، ومن قبل أشار «تشيخوف» إلى أن أكثر ألوان الضحك قتامة هو ذلك الذي ينبعث من خلال الدموع!![1] .

(١) انظر في هذا الجانب من فن تشيخوف: مقدمة ديرمان لأعماله المختارة (بالروسية)، موسكو سنة ١٩٤٨م، ص٧ وما بعدها.

وربما اتضح بعد هذا الحديث المطول في العوامل والأنواع أن تيموراً لم يكن مولعًا بأن يسبغ على نفسه ثوب المنظر، بقدر ما كان حريصًا على صد تيار التسلية والإلهاء والإثارة في المسرح المصري آنذاك، ولولا هذا الحرص ما طاب له أن يرتدي هذا الثوب، ولا طمأنت نفسه إلى مسوح المتعبدين في محراب الكلمة المبدعة والنص المؤلف، بدلاً من دور الداعية الذي اضطره إليه هبوط الثقافة المسرحية، وقد خاض مع تجربته في النقد المسرحي تجربة الإبداع عبر ثلاثة من غرر أعماله الدرامية فلم تكن تجربته الثانية أقل توفيقًا من الأولى، بل لعلها أربت عليها حظًا من حيث الذيوع والتأثير، بالإضافة إلى أنه في مقام تحسسه لأسباب تدهور المسرحية الفنية كان يرى في القناعة بالنصوص المترجمة والمقتبسة أحد مكامن الحظر وبواعث الداء، فليس المسرح فيما يرى «أن تقدم للجمهور روايات أفرنكية قيمة ومحبوكة الوضع، بل أن تقدم له روايات تبحث في شؤونه العصرية ليأخذ منها درسًا يستفيد منه»[1] .

ونعتقد أن المبالغة ما كانت لتقود صاحبنا إلى ما قادته إليه من رفض تقديم المسرحيات المترجمة والمقتبسة جملة، لولا طغيان تلك الأخيرة على نحو ترك المسرحية المؤلفة بجوارها ظلاً شاحب الملامح غائر القسمات، فإذا طولب الكتاب بالعدل فيما يقدمونه بين الدخيل والأصيل أجاب عنهم فرح أنطون في محاكمته الخيالية: وما حيلتي وهذا النوع وافق مزاج الجمهور وكسبت من ورائه مكاسب طائلة؟!

وحكاية الجمهور هذه التي يلهج بها فرح أنطون حكاية قديمة جديدة، وهي السبب الجوهري فيما يراه تيمور من معوقات تكبل خطوات الحركة المسرحية، ومازلت تسمع هذه الحكاية ونسمعها حين يكون المقام مقام تبرير لما تقدمه المسارح

(١) المصدر الأسبق ذاته .

التجارية والفرق الخاصة من عروض لا تتكئ على النص الدرامي المكتمل، بقدر ما تعتمد على بريق الممثل وحضوره الأدائي وإشارات يديه وحركات جسمه وما تجود به بديهته من توابل لفظية، والجمهور في هذه الحالة ليس إلا قميص يوسف، إذ ما ذنبه إذا كان الغذاء الفني المتاح غير جيد؟ بل ما ذنبه إذا أقبل على هذا المتاح بشهية الراغب في المزيد، مادامت الأمية المسرحية تفسد ذوقه وتهجن إحساسه؟ وهل يقنع الكاتب في هذه الحالة بدور «الصدى» لما يريد الجمهور، أم تراه مستشرفًا أفق «الريادة» التي تميز كل فن أصيل؟ «أود أن أقول - والإجابة لتيمور- إن أكثرية الجمهور لا تقدر قيمة الروايات الفنية حق قدرها، وهذا سر نجاح التمثيل اللافني في بلادنا. أليس من العجيب أن تذهب للأوبرا وتشاهد رواية «صلاح الدين ومملكة أورشليم» وتجد الجمهور يصفق لها استحسانًا، ثم تذهب لرؤية رواية «ولسة» مثلاً فتجد الجمهور يصفق لها استحسانًا وإعجابًا. هذا لأن الجمهور الراقي هو الذي تطأ أقدامه دار الأوبرا، أما دار الإجبسيانة والماجستيك فيذهب إليهما خليط من المتعلمين والعامة، والعامة يزيد عددها على المتعلمين»[1] .

تلك آية أخرى من آيات الطبيعة التيمورية المترفقة، ترى الداء فلا ترجع به إلى مصدره من نفوس حامليه: مؤلفين وممثلين وأصحاب مسارح، بل تلقى التبعة على كاهل الجمهور المسكين الذي قد يستحسن الرواية الفنية، ولكنه يقبل على الروايات «اللافنية» بمزيج من الاستحسان والإعجاب معًا، وكأن على الفنان المبدع أن يتدنى إلى الذوق السائد بدلاً من الارتفاع به، أو كأن هذا الذوق السائد مقررة مطلقة لا تقبل التغيير أو التطوير متى توفرت لهما الشروط الحضارية والثقافية المواتية، ومن بين هذه الشروط - دون - ريب - المواكبة النقدية التي تفضح بهارج هذا الذوق وتنفي زبده، وتهيئه لاستقبال الأعمال الفنية الراقية والاستمتاع بها.

(١) السابق، ص٩٦ .

بل إن هذه الطبيعة المترفقة تمضي في مهادنة أصحاب هذه النزعة «اللافنية» إلى أبعد مما تقبل فيه المهادنة، فتقترح على سدنة المسرح التجاري من الكتاب والممثلين نمطًا جديدًا من الأعمال الدرامية يجمعون فيه بين «الفن واللافن»، ويتدرجون به في طريق التغيير حتى يصلوا إلى الفن الخالص. وهكذا تأبى النظرة التوفيقية أن تتخلى عن صاحبها حتى في نطاق ما يأبى التوفيق، فليس في منطق الفن سوى الصحيح والفاسد، أما ما هو بسبيل منهما فشيء لا يتفتق عنه إلا ذهن ناقد اصطفائي كمحمد تيمور، يرضي من الغايات بأوساطها، ويقبل من المسائل بأنصاف الحلول.

ويبقى له - بعد - فضل من حاول أن يصدع الساحة المسرحية بخلاف ما تعارفت عليه، ومن حاول أن يجعل من النقد المسرحي منهجًا في النظر، بعد أن كان ضربًا من الذوق الاجتهادي المحض، فإذا أضفنا إلى ذلك عنايته بتأصيل اللون المحلي في التجربة الإبداعية، لبقي له من الأثر ما يرجح بكفته في كل ميزان سليم.



مستويات الرمز في مسرح الحكيم

-١-

كتب المستشرق اليوناني «ألكسندر بابا دوبولو» في مقدمة الطبعة الفرنسية لمسرحية «الصفقة» يقول: «إن دور الحكيم في تطوير النثر العربي لا يقل قيمة عن دور أحمد شوقي في تطوير الشعر العربي»، ثم يضيف موضحًا ما يعنيه من أجناس النثر التي ترك الحكيم فيها ذلك الأثر: «... وإلى الحكيم يرجع الفضل في كتابة أول مسرحية نثرية حقيقية في الأدب العربي»(١) .

ترى هل ترتبط هذه «الأولية» بتاريخ الحكيم كاتبًا مسرحيًا، نعني بأول ما خطه قلمه للمسرح سنة ١٩١٨م تحت عنوان «الضيف الثقيل»، ومرورًا بالصور الهزلية الساخرة Farce، والمسرحيات الغنائية الخفيفة مثل: «العريس» و«علي بابا» وغيرهما مما كتبه لفرق مسرحية متواضعة المستوى، وتحرج الكاتب نفسه من نشره فيما بعد؟ أو تراها تتعلق بفكرة «الحداثة» المسرحية التي لا ترتد إلى جدة الموضوع أو طرافة الوسائل بقدر ما ترتد إلى جدة النظرة وطرافة الخيال الدرامي وقدرة الكاتب على تجاوز الآني والمطروق حسبما ظهر جليًا منذ مسرحية «أهل الكهف» التي أصدرها سنة ١٩٣٣م؟

وقد لا يحتاج الأمر إلى كبير عناء لاختيار الاحتمال الأخير جوابًا لذلك التساؤل المطروح، فأعمال الكاتب منذ البدايات الأولى وحتى قبيل مغادرته إلى فرنسا (سنة ١٩٢٤م) لا تكاد تتجاوز قوالب الفكاهة السهلة والذوق السائد الذي ينأى عن صعوبة التناول وعسر الاستيعاب، وبعضها كتب زجلاً ليلائم حساسية المتلقي العادي، وجميعها مما يتضح فيه خضوع الكاتب لقضايا اللحظة. وحتى ذلك القدر الضئيل الذي يبدو وكأن الكاتب فيه قد حاول صياغة القضية اللحظية

(١) Life and Literature of T. Al- Hakim, by N. K. Osmanof, in Russian, p. 29.

بمنطق فني يعلو عن المباشرة ويجنح إلى الإيماء، كما قد يتبادر من مسرحيته «الضيف الثقيل» التي يشير فيها بالضيف إلى الاحتلال الإنجليزي لمصر[١] ، نراه- على العكس مما يبدو- يلجأ إلى قالب الاستعارة الرمزية Allegory التي تترجم الوقائع والأفكار والأشخاص إلى صور محددة الدلالة واضحة الملامح والتخوم، بحيث يمكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلى مدلولها بمجرد إدراك العلاقة بينهما، وهي طريقة في البناء تختلف جذريًا عن مبنى الرمز؛ لأن الرمز تجريد، أما الاستعارة الرمزية فتجسيد، وفي الرمز- كما يقول كولردج- يشف الفردي عن الخاص، والخاص عن العام، وما هو زمني وموقوت عما ليس بزمني ولا موقوت، هذا على حين تنحصر الاستعارة الرمزية في تمثيل المعاني المجردة عبر أشكال حية تكون بمثابة الأقنعة لهذه المعاني. وهي - نعني الاستعارة الرمزية- تنتمي في جوهرها إلى الأدب التعليمي أكثر مما تنتمي إلى الأدب الصرف، وما نظن الحكيم فيها إلا متأثرًا «بهنريك إبسن» الذي كان له ولع - وبخاصة في مسرحياته القصيرة- بالاستعارة الرمزية البسيطة Naive Allegory[٢] .

-٢-

والحق أنه لن يكون من قبيل المصادرة أن نفترض- منذ البدء- أن مسرح الحكيم- حتى ما كان ذهنيًا محضًا- لم يقع داخل دائرة الرمزية الخالصة، بمعنى أن

(١) لم ينشر الحكيم نص هذه المسرحية، كما تحرج من نشر معظم نتاج هذه المرحلة، ولكنه كتب عنها نبذة بقلمه في مقدمة «مسرح المجتمع» قائلاً: «إنها ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية، فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يومًا، فمكث شهرًا، وما نفعت في الخلوص منه حيلة ولا وسيلة، وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتبًا لعمله، فما أن يقف لحظة أو يتغيب ساعة حتى يلتقف الضيف الوافدين من الموكلين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ما يتيسر له قبضه من مقدم الأتعاب، فهو احتلال واستغلال، وأحدهما يؤدي دائمًا إلى الآخر»، مقدمة «مسرح المجتمع»، ص ٦ .

(٢) عن الفرق بين الاستعارة الرمزية والرمز كتب «وليم يورك تندال» **W. Y. Tindall**، في كتابه الذائع:
The Literary Symbol, New York, 1955, p. 39 .

وعن هذه الاستعارة الرمزية عند إبسن يراجع:
N. Frye, Anatomy of Criticism Princeton University Press, 1975, p. 90.

صاحبه لم يلتزم بأقانيمها المذهبية التزام المتمذهبين، على الرغم من وضوح تأثره بالرعيل الأول من رواد المسرح الرمزي، وعلى رأسهم الكاتب البلجيكي الأصل «موريس ميترلنك»، وعلى وجه الخصوص في مسرحيتيه «العميان» و«الطفيلية»(١)، بل ربما أمكن أن نمتد بهذه الفرضية إلى حيث نزعم أن الحكيم لم يكن- وربما لم يحاول أن يكون- تابع مذهب يتأطر داخله ويظل مستمسكًا بأهدابه فترة مديدة من الزمن، وعبر عديد من مفردات نتاجه، فهو قد بدأ مرتبطًا بقضايا اللحظة ومعطيات الذوق السائد، وما لبث تحت وطأة الرمزية الفرنسية أن انعطف تجاه المسرح الرمزي Symbolic Theater في أوائل الثلاثينيات، ثم ارتد في أواخرها يزاوج بين المسرحيات الرمزية والمسرحيات التي لا تعدم وشيجة بالواقع، وظل هكذا حتى أواسط الخمسينيات حين كتب «الأيدي الناعمة» (١٩٥٤م)، ومن بعدها «الصفقة» (١٩٥٦م)، فكانتا مؤشرًا جديدًا إلى أن الرقعة الواقعية أضحت تستأثر بمعظم المجال الفني في مسرحه، وأن خيوط هذه الرقعة قد تزدوج فيما بعد بأمشاج من الرمز أو التجريب أو العبث دون أن يؤدي ذلك إلى ضمور هذه الخيوط أو انطفاء ألوانها.

ترى هل نفسر تلك اللامذهبية بما فسرها به محمد مندور حين أرجعها إلى التوق المصري العام إلى الحرية، والنفور من كل قيد يحد من هذه الحرية حتى ولو كان قيدًا أدبيًا: «لأن حياتنا العامة كانت تهفو في تلك الفترة من تاريخنا- يعني ما بعد ثورة ١٩١٩م- لا إلى الحرية فحسب، بل والحرية المطلقة التي لابد أن تصاحبها الفردية وأن تنفر من المذهب والتمذهب»؟(٢) أو نعود بها إلى ما ينبغي أن تعود إليه من عدم توفر الظروف الموضوعية التي تهيئ المناخ لميلاد المذهب الأدبي؟

---

(١) Theory of Literature, Collected essays, Moscow, 1964, p. 342.

(٢) محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، منشورات معهد الدراسات العربية، القاهرة، سنة ١٩٥٥م، ص٤٢ .

إن غياب هذه الظروف الموضوعية بمفاهيمها التاريخية والاجتماعية هو الذي عاق عملية التطور الاجتماعي، التي كانت - بدورها- قمينة بخلق الشروط الأولية لفلسفة المذهب الأدبي، الأمر الذي حدا بحملة الأقلام في أدبنا- مثلهم في هذا مثل حملة الأقلام في كل أقطار المشرق العربي- إلى تعجل اللحاق بركب الآداب الأوروبية المتقدمة، عن طريق استرفاد كل أو بعض المناهج والتيارات التي اجتازتها تلك الآداب عبر آماد زمنية متطاولة، ومن ثم بدت هذه المناهج وكأنها قد استزرعت في غير بيئتها، كما بدت تكويناتها من المذاهب والفلسفات الاجتماعية والفنية، وكأنها قد اختصرت اختصاراً حين عمدت إلى التراكم الجملي وأغفلت عنصر التعاقب أو قانون «الوراثة المذهبية» الذي حكم الآداب الأوربية خلال تاريخها الممتد.

إلى هذا «التزامن» في نشأة ثم تطور الاتجاهات والمذاهب الفنية في أدبنا أشار الحكيم غير مرة. أشار إلى ذلك في «زهرة العمر» حين قال: «هذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنيزم، فكان لزامًا عليّ أن أتأثر بها، ولكنني- في الوقت ذاته- شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها، فأنا موزع الآن كما ترى بين الكلاسيك والمودرن، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضًا جديد عليّ. . . فأنا مع أولئك وهؤلاء»[(1)].
لكأننا - إذن - من كاتبنا بإزاء من يريد أن يقطع الطريق كله دفعة واحدة، ولو بالتواثب عبر شتى خطوطه ومنحنياته، ولو بالتصادم مع تلك الحقيقة التي لا تقبل دفعًا، وهي أن من يريد أن يكون كل المذاهب جملة واحدة، فليس منها جميعًا في القلب؛ لأنه يتجاهل تلك العلاقة الجدلية الحميمة بين الأساس الاجتماعي والمذهب الأدبي، ثم لأنه يرادف بين تراكم الاتجاهات الفنية ودواعي النهضة التي تقضي «بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثله لدينا، وأن تفتح جميع الأبواب أمام

(1) توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الآداب سنة ١٩٤٣م، ص ٣٣ .

كل السبل والطرق والأساليب، فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات»[1] .

ويقطع المستشرق الأوروبي أغناطيوس كراتشكوفسكي بأن طريق الحكيم الصعب هو الذي أفضى به إلى ذلك المزيج العجيب من «الرمزية والانطباعية» عبر عملين لم تكد تفصل بينهما- من حيث الإصدار- سوى أشهر ذوات عدد: أهل الكهف ١٩٣٣م، وشهرزاد ١٩٣٤م[2] . وربما أمكن تفسير هذا المزج بمقولة «التزامن» المشار إليها؛ لأنها تنهض أساسًا على فكرة هذا الاصطفاء أو التوفيق أو التأثر الحر بأمشاج من التيارات الأدبية المختلفة، بيد أننا إذا استطعنا فهم تلك «الانطباعية» والامتداد بجذورها إلى أعمال «سترندبرج» أو «بيرانديللو»، فربما لن نستطيع - وبنفس اليسر- أن نصنع ذات الصنيع مع الأصول الرمزية التي التفت بها هذه الجذور أو تفاعلت معها، لسبب بسيط، وهو أن جرعة الرمز فيها كانت هي الغالبة، ثم لأن الانطباعية وما جرى مجراها من نزعات «المودرنيزم» الأوروبي كانت في الفترة التي ظهرت فيها بواكير أعمال الحكيم الذهنية قد خرجت للتو من تحت عباءة الرمزية، فمن السهل حينئذ الارتداد بالأمشاج الانطباعية القليلة إلى أصولها من الرمزية، وليس من السهل تعليل هذه الأصول الرمزية ذاتها دون كثير من الأناة والجهد، وغير قليل من المراوغة وحسن التأتي. في قصيدة «وشم الأفعى Ebauche d'un Serpent» لأشد ورثة الرمزية Post - Symbolists لمعانًا وبريقًا، وهو الشاعر الكاتب «بول فاليري»، لا نرى الجسد- فيما صوره- مجرد مرادف تلقائي للغريزة، بل نرى انتصار الأفعى على «إيفا» رمزًا لانتصار المعرفة على الجهل، وتغلب الطموح إلى الحقيقة على الخوف[3] ، وكأن الغريزة والمعرفة ليستا في

(١) توفيق الحكيم: مقدمة «ياطالع الشجرة»، مكتبة الآداب سنة ١٩٦٢م، ص ١٩، ٢٠ .

(٢) أغناطيوس كراتشكوفسكي، الأعمال المختارة (بالروسية)، جـ٣ سنة ١٩٥٦م، ص٩٨، ٩٩ . وفي مقدمة «الملك أوديب» يرجع الحكيم بالتاريخ الفعلي لكتابة «أهل الكهف» إلى سنة ١٩٢٨م .

(٣) C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959 . P. 44-45 .

التحليل الأخير سوى وجهين لعملة واحدة، أو كأن حياتنا الحقة لا قوام لها بدون ذلك الخيط المشدود بين طرفين أصيلين هما الروح والجسد، فبهما يكتمل الوجود الإنساني في أمثل صوره، ومنهما تتشكل حلقة النشاط البشري المتناغم، وحتى الأفعى - الجسد في هذه الحالة تغدو من الضرورة بمثابة الحياة ذاتها.

أما «شهريار» الحكيم فلا يرى إلا ما يراه «دانتي» حين يصم الغريزة بأنها دنس، وحين يدين الجسد باعتباره بؤرة الفساد، بل إن «شهريار» ليمضي إلى أبعد من هذا حين يلعن المشاعر قاطبة؛ لأنها ضعف، ويسحق القلب وما يختلج به من ذبذبات العواطف؛ لأنه - طبقًا لتصوره المتحنث- لا يستحق سوى السحق والتدمير... تقول له شهر زاد باسمة:

أنا جسد جميل... هل أنا إلا جسد جميل؟

فيجيبها صائحًا:

سحقًا للجسد الجميل.

فتعلو به درجة عن الجسد إلى القلب، قائلة:

أنا قلب كبير.. هل أنا إلا قلب كبير؟

فيجيبها بنفس النبرة:

سحقًا للقلب الكبير![1]

وإذا كان انتصار الأفعى على «إيفا» لدى الرمزيين يترجم - بطريقة خاصة- لحظة الغواية الشيطانية التي دفعت بآدم وحواء- وحواء هي مرادف إيفا في التراث الأوروبي- إلى الأكل من الشجرة المحرمة، فإننا لا نعدم في عمل الحكيم شذرات من هذه الصورة، ويمكن لهذه الشذرات إذا جمع بعضها إلى بعض أن تشكل لوحة

---

(١) توفيق الحكيم: شهر زاد، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٣٤م، ص٦٤ .



كاملة للعلاقة بين قطبي المعادلة الكبرى: الأفعى- إيفا، مع فارق أن الأفعى تترادف لدى الحكيم مع الشيطان: شهريار يقول لشهرزاد كمن يخاطب نفسه: «أي شيطان أتى بي هنا الآن»[1] ، وقد يلمح الكاتب ما في الأفعى من التلون ونعومة الملمس وملاسة الإهاب والسعي في الظلام والتدسس إلى الطوايا فيتخذ من الثعبان رمزاً للعبد الذي ينطلق إلى شهر زاد كلما أجنه الليل: «إن أردت الحياة ياحبيبي- تقول شهرزاد للعبد - فاسع في الظلام كالثعبان، واحذر أن يدركك الصباح فتقتل»[2] ، ثم لا يجد العبد نفسه مناصًا من إقرار شهرزاد على ما قالت: «للعبد أن يقتل كما يقتل ثعبان وجد في حنايا جسد»[3] .

والآن، لنعد تشكيل درج المترادفات الرمزية على النحو التالي:

الأفعى (الثعبان لدى الحكيم)	=	الشيطان
↓		↓
إيفا	=	حواء
		↓
↓	=	المرأة بعامة، وشهر زاد لدى الحكيم بخاصة.
		↓
وشم الأفعى	=	العبد - الجسد - الخطيئة

فالعمود الرأسي الأول يمثل الصورة الغربية لرموز الغواية، على حين يمثل العمود الرأسي الثاني رموز الغواية في صورتها الشرقية بعامة، ولدى الحكيم بصفة خاصة، ومن الممكن أن تتبين خاصية الترادف في هذه الرموز سواء أقرأتها رأسيًا لتكتشف أن الأفعى هي إيفا، وهي الوشم أو الأثر الناتج عن الغواية، ثم لتكتشف أن الشيطان وحواء وشهرزاد والعبد ليست على اختلافها إلا جوانب لكيان واحدهو الجسد بشتى تصوراته، أم قرأتها أفقيًا لتجد أن الأفعى والشيطان وجهان لوجود

(١) السابق ، ص٦٥ .
(٢) نفسه، ص ١١٨ .
(٣) نفسه، ص١١٩ .

واحد، وأن إيفا وحواء رمزان لمرموز واحد، وأن وشم الأفعى والعبد والخطيئة ليست إلا سلسلة من المترادفات الرمزية تصب في مجرى واحد، وهو مجرى الجسد.

ومع ذلك فليس الجسد - أيًا ما كان فهمه - دنسًا محضًا، في هذا الإطار المتحنث كان يراه «شارل بودلير» فيما دعاه نقاده «بالشهوانية الصوفية»(1)، ومن مقتضياتها - حسبما يرى- ازدواج الجنس بالخصوبة في ضرب من الطقسية أو الشعائرية يجعل للغريزة مغزى غير مغزاها الدارج، ويضفي عليها غلالة إشراقية رقيقة. وفي قريب من هذا الإطار تصوره «فاليري» حين زاوج بين الجنس والمعرفة، وهكذا - أيضًا- لمح فيه الحكيم طريقًا إلى الكشف وسبيلاً من السبل المتاحة إلى اكتناه الحقيقة المطلقة.

أترى شهريار كان يعني الدلالة القريبة للاستفهام حين فاجأ شهرزاد بذلك التساؤل بعد مضي أعوام من اقترانها به: «من أنت؟»، وحين تلتوي بمقصده فتجيبه باسمة: «أنا شهر زاد»، نراه يصرخ فيها مقتربًا من الدلالة الرمزية: «أعرف أن اسمك شهرزاد، لكن من تكون شهرزاد؟»، ثم واقعًا على هذه الدلالة دون مواربة وبلا أقنعة أو ظلال: «... هي السجينة في خدرها طول حياتها، تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض، هي التي ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين، هي البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة، هي الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة؛ كأنها بنت الجن، من تكون

---

(1) انظر: جوستاف لانسون، تاريخ الأدب الفرنسي، جـ٣، ترجمة د. محمود قاسم، القاهرة سنة ١٩٦٢، ص٤٠١، ٤٠٢.

تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف؟ ما سرها؟ أعمرها عشرون عامًا؟ أم ليس لها عمر؟ أكانت محبوسة في مكان؟ أم أنها وجدت في كل مكان؟»[1] .

إن سر قصور شهريار - هل نقول الحكيم؟- أن بقية عناصر الرؤية لم تنسجم مع تلك النظرة التي تضع الغريزة والمعرفة معًا داخل إطارهما من النشاط الإنساني بمفهومه الرحب، فباعتبار أن شهرزاد تجلت على هذا القدر من التجريد والإطلاق- ثم - وهذا هو الأخطر- باعتبار أن شهريار نفسه راح يبحث فيها عن وجه الحقيقة الغائب، لم نكن نتوقع منه أن يقيم تناقضًا جذريًا بين الحقيقة- شهرزاد، والعاطفة- القلب؛ لأن العروج إلى الحقيقة يتم عبر الحدس كما يتم عبر الإدراك، ولأن المطلوب المعرفي إن اقتضى طريق الذهن فهو لطريق القلب أو الضمير- حسب استخدام برجسون- ليس أقل اقتضاء.. أكان ينبغي على شهريار حقًا لكي يصل إلى مبتغاه أن يستبعد الشعور أو العاطفة ويستبدل بهما ما يطلق عليه الوعي؟: «لا أريد أن أشعر.. كنت قبل أشعر ولا أعي، واليوم أعي ولا أشعر. كالروح..»[2] ، فتستنكر شهرزاد ما يقول: «الروح؟ ما أبعدك عن الروح!!»، ثم توضح له: «أن رجلاً بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله..»[3] .

ويعني ذلك- في التحليل الأخير- أنه بقدر بعد شهريار عن الشعور كان بعده عن الروح، وبقدر رفضه لقيمة القلب في العروج إلى الحقيقة كان نأيه عن تلك الحقيقة؛ لأنه قنع في التماسها بخيار واحد، هو خيار عقله- أو روحه، فلا فرق- على حين أن العثور عليها رهين درج من الوسائط، إن احتل فيه العقل

(١) شهر زاد، مصدر أسبق، ص ٧٢ .
(٢) السابق، ص٩٩ .
(٣) نفسه ، ص١٠٠ .

مرتبة، احتلت فيه أقانيم الشعور والقلب والعاطفة مراتب، ومع ذلك فليس هذا هو مكمن القصور الوحيد؛ لأن شهريار لم يكتف بإقامة ضرب من التناقض بين ما ليس متناقضًا بطبيعته، كالتناقض بين الشعور والوعي أو بين القلب والعقل، ولكن مشكلته الكبرى أنه لم يلتمس التكامل بين ما ينبغي أن يتكامل بحسب جوهره، فالكيان البشري مزيج عجيب من الجسدية والروحية، وهو موطن جدل دائم بين الآدمي فيه واللاآدمي، بين الفاني والباقي، بين المتغير والثابت، ويستحيل أن يبقى هذا الكيان دون هذا المزج، كما يتعذر أن يكتمل ذلك الجوهر بغير ذلك الجدل، ومن ثم كانت شهرزاد على بعض الحق حين فضحت في شهريار ذلك الخلل المدمر بالربط بين فقدان الآدمية وفقدان القلب: «كل البلاء "ياشهريار" أنك ملك تعس فقد آدميته، وفقد قلبه»[1] .

وقد كانت على بعض الحق، إذ كان أحرى بها أن تقول: «فقد آدميته حين فقد قلبه». بل تزداد رغبة الملك في «الصفاء» و«الخلوص» و«التجرد» حتى لتضحى تجربته أقرب ما تكون إلى محاولات «الإشراق الصوفي» أو «الطهارة البيوريتانية» في «التبرؤ من الآدمية» و«التبرؤ من القلب» - حسب تعبيره-، ونسيان الوعاء الجسدي الرميم، أو تناسيه إذا كان مستحيلاً نسيانه بالكلية: «أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود وأنطلق إلى حيث لا حدود. . .»[2] ، فإذا واجهه الوزير «قمر» بأن هرب الإنسان من نفسه «هراء» التمس له الملك العذر «مغتفرًا له كل شيء، لأنه لم يعد من فصيلته»[3] .

ثم ماذا بعد أن ينسلخ الإنسان من فصيلته باعترافه هو نفسه؟ ماذا بعد أن يضحي «معلقًا بين السماء والأرض» كالوتر المشدود، لا هو إلى السماء فينعم

(١) نفسه، ص٦٩ .
(٢) نفسه، ص٩٠ .
(٣) نفسه، ص١٣٦ .

بروحانيته، ولا هو إلى الأرض فيسكن إلى آدميته؟ ليس بعد إلا الذبول ثم الموت، تمامًا كشعرة انقطع غذاؤها وجف فيها ماء الحياة فابيضت ولم يبق إلا انتزاعها، وما أهونه على اليد التي تريد.

وهكذا لا يكون أمام شهريار إلا أن يختفي وإلى الأبد، ولعله يعود من جديد، ولكنه هذه المرة سيكون لابسًا إهاب إنسان سوي، فما الوجود إلا دورات تتقمص فيها الروح رداء الجسد، أما ذلك الذاهب الغارب «فليس إلا شعرة بيضاء قد نزعت..»!!

هل ينطلق الحكيم من ذلك إلى تأكيد فكرة «الخلود» في صورتها المصرية القديمة؟ أم تراه يخلط هذه الفكرة بشذرات من التناسخ الهندي العتيق؟ ليس هذا التصور أو ذاك بعيدًا- على أية حال- عن أفق الحكيم، يشهد بذلك تلك الاقتباسات التي أودعها صدر عمله الروائي الذائع «عودة الروح»، كما توحي به عودته إلى التراث الفرعوني ممثلاً في مسرحيته المعروفة «إيزيس»، بل وتؤكده- أكثر من هذا وذاك- اعترافاته الصريحة في «زهرة العمر» بأنه كان في طائفة من أعماله واقعًا تحت تأثير مصر القديمة، وكتاب الموتى على وجه التحديد، «فالبعث كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم، وجهها الأول الموت، ووجهها الثاني الزمن، ووجهها الثالث القلب، ووجهها الرابع الخلود»[1] .

-٣-

أترى مسرح الحكيم الرمزي ذهنيًا متمحض الذهنية كما حلا لبعض النقاد أن يصفه، بل وكما استمرأ الحكيم نفسه أن يصف هذا الضرب من المسرح حين جعله «مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز»[2] ؟ وهل يفتقد

(١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، سنة ١٩٤٣، ص ٢٣٩ .

(٢) مقدمة مسرحية بيجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٤٢م، ص١٠ .

بالتالي أية وشائج قد تصل ما بينه وبين حركة الحياة التي كانت تموج من حوله آنذاك؟

يمكن أن نختار الطريق الأسهل فنقول مع الناقد التركي الأصل إسماعيل أدهم: «إن توفيق الحكيم لم يتخلص من فردية باعدت بينه وبين المجتمع، وجعلته ينظر إليه نظرات شخص يشارك الشعب آلامه، ولكن من بين غدق السحاب، ثم كانت النزعة الغيبية عنده فاندفع يطلب للشعب حياة روحية تعلو عن معترك الحياة المادية. . .»[1] . ويمكن أن نتحرى الدقة - ولا تخلو الدقة أحيانًا من غرابة- فنزعم أن الدلالة الرمزية، وهي الدلالة التي تشغل المستوى الثاني بعد الدلالة الأولى المباشرة، لا تلبث أن تشف عن دلالة فكرية عميقة تحتل بدورها- حسب تعدد طبقات المعنى- المستوى الثالث من مستويات الدلالة، وفي ضوء هذه الدلالة الفكرية العميقة قد نبصر في شهريار ومصيره الذي انتهى إليه «مصير كل شعب ينسى ذاتيته ويفقد أصالته»[2] ، وبالمثل يمكن أن نرى في انسحاب «أهل الكهف» إلى كهفهم ضربًا من الانداياح مع منطق الأشياء، ونوعًا من العلاقة الحوارية الحميمة بين الإنسان ومناخه البشري زمانًا ومكانًا، بما يعني في النهاية أن انسلاخ الإنسان عن هذا المكان بكل علاقاته البشرية والتاريخية هو ضرب من الانتحار الإرادي، ولهذا التصور - بدوره - قدر من الملامسة مع ظاهرة «التغريب» التي شاعت لدينا في مطالع القرن الماضي وارتبطت بهيمنة الخيار الأوربي ثقافة وعادات وتقاليد، وكأن العمل المسرحي يدين هذه الظاهرة من بعيد حين يبرز عقم فكرة «الانسلاخ» ولا جدواها وانتهاءها- من ثمة - بالانسحاب.

هل يعني ذلك صلة - أكثر من مطلق التجريد- بين «شهرزاد» و«أهل الكهف»؟ لاشك في وجود هذه الصلة، فبالإضافة إلى تلك الدلالة البعيدة التي

(١) إسماعيل أدهم: توفيق الحكيم، ص١٨٢ .

(٢) Arabic Philology, Collected Easays, Moscow, 1968, p. 192.

تربط ما بين مسرح الحكيم الرمزي بعامة وحركة الحياة من حوله قبولاً ورفضًا، إيجابًا وسلبًا، اندماجًا بها أو اعتزالاً لها، نلحظ بين العملين مستويات للتماثل، كما نلحظ بينهما مستويات للمخالفة، وأول ملامح التماثل يكمن في «إيقاع الفكر» السائد في كلتا المسرحيتين، ونعني بإيقاع الفكر أن كلتيهما تحاول أن تكون محكًا أو اختبارًا أو برهنة على فكرة ترسبت في ذهن الكاتب وتسربت عبر أعصابه المدركة حتى تشبع بها تمامًا قبل أن يخط حرفًا واحدًا في عمله، وإذا كنا قد تابعنا خطوات هذا الإيقاع ودرجاته في «شهرزاد» فإننا لم نعدم أصداءه في «أهل الكهف» ممثلة في المفارقة الضخمة بين حقيقتي الزمن والخلود؛ لأن أولهما يتعلق بالفاني والمتغير، وثانيهما يتعلق بالثابت الذي لا يفنى ولا يتحول، وهي مفارقة كان إيقاعها الفكري سابقًا على العمل ذاته، بدليل شهادة الكاتب نفسه بسبق وقوعه تحت تأثير الكتب المقدسة على اختلافها فيما يخص فكرة الزمن ومتعلقاتها من الموت والبعث والخلود[1] .

وهذا «الإيقاع الفكري» يفضي بنا إلى ملمح آخر من ملامح التماثل، وهو ملمح لا يؤاخي بين العملين فحسب، بل يكاد يكون آصرة مشتركة بين كل مفردات النتاج الذهني عند الحكيم، نعني بذلك انبثاق هذا الإيقاع من مجال الصراع الداخلي الذي بدأ يفرض نفسه على المبدعين منذ أواخر القرن التاسع عشر مرورًا بالنصف الأول من القرن العشرين، سواء كان هذا الصراع بين المعرفة والعاطفة، أو بين الروح والمادة، أو بين العقل والجسد، أو بين الإنسان والزمن، وهو صراع مفهوم البواعث ساعد على احتدامه الطابع العلمي The Scientific Outlook للحقبة المشار إليها، وكان لابد من معالجته، ثم وضعه كقضية من قبل

(١) زهرة العمر، ص ٢٣٩ . وقد أشار جوستاف كوهن إلى إيقاع الفكر هذا في تعليقه على شعر فاليري، انظر:
W. Y. Tindal, The Literary Symbol, p. 255 .

كل مثقف، على اعتبار أنه أصبح يمثل ضربًا من مرض العصر Modern Sickness، ثم ما لبث حين هدأ أن انعكس على معظم النتاج الأدبي في صورة حساسية ذاتية لم تكن لتوجد قبل ظروف القرن العشرين[1] .

و«لإيقاع الفكر» على هذا النحو علاقة وثيقة بما استهدفه الحكيم منذ البداية «من أن يجعل للحوار قيمة أدبية ليقرأ على أنه أدب وفكر»[2] ، وهو استهداف مقصود ومتعمد بحكم مخالطته لعيون المسرح الرمزي في فرنسا مقروءة وممثلة، وبغض النظر عما في هذا الاستهداف من مغالطة منشؤها إقامة تناقض حاد بين أمرين لا يتناقضان بطبيعتهما وهما القراءة والتمثيل، فإن انعكاساته على أعمال الحكيم كانت واضحة منذ البداية: كانت واضحة في «أهل الكهف»، ثم كانت أشد وضوحًا في «شهرزاد» التي قسمها إلى سبعة مناظر، بدلاً من أن يوزعها- طبقًا لما هو معهود في القالب المسرحي- إلى فصول ومشاهد، ولا ريب أن توجه القصد من البداية إلى تمحيض العمل المسرحي للقراءة يستبعد ما ظنه د. محمد مندور حين أرجع هذا الطابع القرائي في مسرحيات الحكيم الرمزية إلى «عدم استجابة الجمهور العام لهذا النوع الجديد من المسرحيات»[3] ؛ لأن توجهه هذا سابق على عدم استجابة الجمهور، وصحيح أن الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفي يفتقد القيمة الدرامية، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من الأعمال المسرحية، الأمر الذي لا يستبعد - بالطبع - فكرة تجسيد هذه الأعمال على خشبة المسرح، ولكن المسألة - في النهاية - مسألة أولويات، ثم هي مسألة مواءمة، ولا شك أن الأولوية لديه كانت للقراءة، كما أن هذه الأعمال بطبيعتها كانت أشد مواءمة للقراءة، وللقراءة الصامتة على وجه التحديد؛ لأنها تستفز الذهن وتفسح أمامه المجال رحبًا لاكتشاف كل تعقيدات المسرحية الرمزية.

---

(1) C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, p. 224 - 225 .

(2) زهرة العمر، ص ٢٣٩ .

(3) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ص٣٦ .

أما أبرز مستويات المخالفة بين البنية الدرامية في «شهرزاد» ونظيرتها في «أهل الكهف» فيكمن في المجال الرمزي لكل منهما، وقد كان هذا المجال في «شهرزاد»- كما أوضحنا- هو مجال الشخصية، حيث حملت شخصية شهرزاد عبء الإيحاء رمزيًا بالقلب أو المعرفة، كما حملت شخصية شهريار عبء الإيحاء بالروح أو البحث عن الحقيقة، وأومأت شخصية العبد إلى سلطان الجسد. . .إلخ، أما «أهل الكهف» فليس فيها هذا الترادف بين الرمز - الشخصية والمرموز- المعنى، والشخصيات فيها لا تنوء تحت كثافة إيحائية باهظة، وبعضها لا يعني سوى ذاته، وبعضها الآخر يمكن تفسيره بتجريده إلى أوضح سماته، كأن نقول: إن أبرز قسمات الراعي هي الإيمان، وأبرز قسمات «مشلينا» هي الحب الراسخ في غير ما تعقيد، وأبرز قسمات «مرنوش» غرامه ببيته وزوجه وأولاده إلى حد التضحية بالحياة والانسحاب إلى الكهف حين لا يجد أيًا من هؤلاء، وإنما يتمثل المجال الرمزي «لأهل الكهف» في البناء الدرامي ككل، فمثلما يمكن أن يكون الرمز في الشخصية أو الحادثة يمكن أن يكون كذلك في طريقة البناء الدرامي ككل Dramatic Manner[1]، وطريقة البناء الدرامي في هذه المسرحية، ونسق الأحداث، وعلاقات الشخصيات، كل ذلك يوحي رمزيًا بما يريد العمل أن يقوله من أن الزمن إذا فات فلا يمكن إعادته: «لقد فات زماننا- هكذا يهتف مشلينا- ونحن الآن ملك التاريخ، ولقد أردنا العودة إلى الزمن، ولكن التاريخ ينتقم»[2]، وكيف يمكن إعادة الزمن وما هو إلا وشائج العلاقة بين الإنسان وذويه، وبين الإنسان ومحيطه، وجميعها مما لا يرجع، وليس من شأنه أن يرجع إذا مضى: «إن مجرد الحياة لا قيمة لها- يقول مرنوش- إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض، وعن كل صلة وعن كل سبب لهي أقل من العدم، بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا حياة مطلقة»[3].

---

(١) Frye, N, Anatomy of Criticism, p. 591.

(٢) توفيق الحكيم: أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٣٣م، ص ١٣٣ .

(٣) السابق، ص ٩٥، ٩٦ .

إن هذا بالضبط هو ما عنيناه حين قلنا: إن مجال الرمز في هذه المسرحية هو البناء الدرامي ككل، أما الشخصيات - كل على حدة- فلا تقتحم صراعًا مع الآخرين، كذلك الصراع الذي تقتحمه الشخصيات في شهرزاد، وربما كان مرد ذلك إلى أن فيلق الشخصيات في «أهل الكهف» يخوض بجملته صراعه الفذ، صراعه الأكبر، ضد خصم واحد كذلك، هو الزمن، ملقيًا في النهاية بسلاحه فيما يشبه الاستسلام: «لا فائدة من نزال الزمن...»[1] ، فالبأس - إذن- ليس بين هذه الشخصيات بعضها وبعض، وإنما البأس- كل البأس- بينها وبين ذلك الخصم المشترك الذي أرادت مصر محاربته بالشباب، فلم يكن فيها تمثال واحد يصور الهرم أو الشيخوخة، «ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال.. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كتب عليها أن تموت...»[2] .

يقيني أن من يقرأ هذه الجذاذة الأخيرة سوف يتلقف الرسالة التي أودعها الكاتب خلالها، والتي قد تدعونا إلى مراجعة ما يرمي به الحكيم عادة- وبخاصة في أهل الكهف- من سلبية إزاء الزمن، وعجز عن تجديد العلاقة الاجتماعية بما يتلاءم ومقتضيات التغير، وقد تصاعدت نبرة هذه الإدانة بالسلبية حتى أضحت لدى صاحبي « في الثقافة المصرية » اتهامًا صريحًا «بالانهزامية» كما غدت لدى صاحب «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» وصمًا «بالذهنية التجريدية المنفصلة عن الزمان والعصر»[3] .

واقع معطيات النص المشار إليه يوحي بخلاف ذلك؛ لأنه يذكر أن «الزمن قتل مصر وهي شابة»، ولن يكون القتل في هذه الحالة سوى «قتل معنوي»؛ لأن

(١) نفسه ، ص١٥٠ .

(٢) نفسه، ص١٥٠ .

(٣) صاحبا كتاب «في الثقافة المصرية»، محمود العالم، وعبد العظيم أنيس، و«دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» من تأليف الناقد اللبناني المعروف حسين مروة، انظر: ص ٣٣-٣٤ .

جميع الآثار والتماثيل التي تركها المصريون القدماء ماتزال فتية باقية. ثم إنه يردف ذلك بأن الزمن «لن يزال ينزل بها الموت كلما شاء...»، ويعني ذلك صراحة تعدد مرات الموت بتعدد بواعثه.. فهل يحتاج الأمر إلى مزيد من الإيضاح لكي نربط بين هذا الموت المعنوي المتعدد المتجدد، وما كان يحيق بالوطن آنذاك من ويلات وكوارث تعددت أسبابها واتفقت نتائجها؟!!

-٤-

عبرت «أهل الكهف» عن جدلية العلاقة بين الإنسان والزمن في إطار تراثي، ولكنها لم تستنفد كل اكتراث الحكيم بهذه العلاقة وخطورتها، ومن ثم نراه يعود إليها ثانية في مسرحية «لو عرف الشباب»، حيث تبدو المفارقة جلية بين فتوة الجسم بعد رجوع الشباب إليه، وشيخوخة الروح وبرودة العقل وشحوب العواطف على الرغم من ذلك الشباب الظاهري، مما يوحي بأنه لا جدوى من تحدي الزمن ومغالبة الأيام، بل الجدوى - كل الجدوى- في الخضوع لمنطقهما والنزول على حكمهما، كما يعود إلى نفس الفكرة مرة ثالثة في «رحلة إلى الغد»، حيث يحاول أن يرسم صورة لهذا الغد بعد ثلاثة قرون، من خلال تعقبه لشخصيتي مهندس وطبيب يحكم عليهما بالإعدام فيؤثران عليه السفر في صاروخ إلى أحد الكواكب المجهولة، وحين يعودان إلى الأرض من رحلتهما يكتشفان أن غيابهما ذلك الذي بدا وكأنه استمر أيامًا محدودة، قد استغرق قرونًا ثلاثة، بكل ما أفرزته تلك الحقبة الزمنية الطويلة من آيات التقدم ومعجزات التطور العلمي. ولأن شخصية الطبيب- على الأقل في المسرحية- شخصية عاطفية، ولأن مثل هذه الشخصية لابد أن تتناقض، بل وأن تصطدم، بآلية الحياة وجفافها، فإنها لا تلبث أن تنهار تحت وطأة هذا التناقض، فيزج بالطبيب في السجن من جديد، إيذانًا بفصام لا ينتهي بين الإنسان والتطور، وبين العاطفة والعلم، وبين الحاضر والمستقبل، وإيحاء- في ذات الوقت- برؤية مثالية تحاذر في الإيمان بالتغيير بدعوى أنه يطغى على الأصالة،

وتتلجلج في استشـراف المستقبل تحت وهم أنه يقتل الماضي، ولا تبـصر في ثلاثية الزمن- غابرًا وحاضرًا وآتيًا- حوار الأبدية الذي لا ينقطع ولا يتبدل.

بيد أنه إذا كانت «أهل الكـهف» قد عالجت قضيـة الإنسان والزمن في قالب تراثي رمزي، فـإن العملين الآخريـن قد عالجـاها في صيغـة الاحتمـالات الذهنية المباشرة، والاحتمالات الذهنية أشبه بالأقيسة المنطقية، قد تؤدي إلى نتائج، ولكنها لا تستفز إدراك القارئ بجماليات البناء الفني. في «لو عرف الشباب» يكون القياس مشروطًا بعـودة الشباب إلى شيخ هرم نتيجـة حلم يحلمه، «وفي رحلة إلى الغد» تكون السمة الشرطية منصرفة إلـى رحلة صاروخ يدور عبر الفضاء، ثم يرجع مرة أخرى إلى الأرض، وفي كل الأحوال - حـتى في أهل الكهف- نرى الحدث يدور فيما يشبه الحلم Le Reve، وللحلم أهمية كبرى فـي فلسفة الرمزيين، وقد طوروه بحيث لم يعـد ظاهرة طبيعـية موقـوتة، بل أصبح تعطيلاً إراديًا ومـستمـرًا للقوى الواعية، بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنقدح في أعماقنا، والتي لا يشكل عالم الكثرة سوى ظل شـاحب لها. وليس معنى الحلم- فيمـا يرى الرائد الرمزي شارل بودلير- أن نتهيأ للنـوم وننتظر ما تجود به الرؤى، بل هو - على النقيض- أن نظل في حالة يقظة فنيـة، وأن نعاني في إبداعنا الأدبي بهدف اقتناص مـا يدعى بالمجاز الصوري المعـقد[1] ، وفي مثل هذه الحالة التي نحن بصـددها- حالة الحكيم- فإن القالب التراثي من ناحية، والأقيسة الشرطية الذهنية من ناحية أخرى، كانت جميعًا بمثـابة حلم، أو لنقل بمثـابة علم، علم من نوع جديد، عـلم مضـاد للعلم، علم محكه- كما كان يعتقد وليم بتلرييتس W. B. Yeats - «حقائق الأسطورة وحقائق الفن»[2] على حد سواء.

(1) A. G. Lehman, Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, 1950, p. 86.

(2) م.ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، بيروت سنة ١٩٦٣م، ص٦٤ .

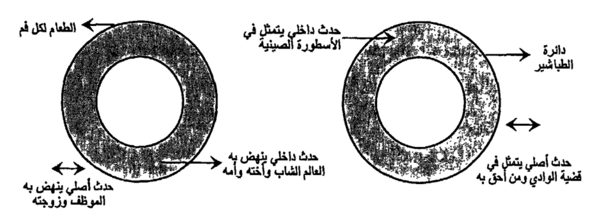
ومن اللافت للنظر أن نرى نفس الحلم يتخلق مرة أخرى على قلم الحكيم، وبعد سنوات طوال، ولكنه يتخلق هذه المرة في شكل جديد، وبنتائج مخالفة لنتائج الأقيسة الشرطية المشار إليها.

ففي مسرحية «الطعام لكل فم» نرى الحلم يمر رمزيًا عبر مستويين، مستوى الشكل الدرامي، ومستوى المغزى الجمالي أو الفلسفي للحلم باعتباره «حالة» فوق الواقع، وإن كانت مكملة له؛ لأن الحلم بالشيء هو - على نحو ما - خطوة أولية لتحقيقه. فمن حيث الحلم على مستوى الشكل الدرامي نبصر أسرة صغيرة مكونة من موظف - زوج، وزوجة- ربة بيت، تستغرقهما أعباء الحياة الصغيرة، ومن خلال «نشع» على جدار في شقتهما الضيقة لا يلبثان أن يريا ظلالاً وأشباحًا- كأنما هي من دم ولحم- تتحرك على صفحة الجدار لتكون حدثًا مسرحيًا آخر داخل الحدث الأصلي، ومن هذا الحدث الداخلي نفهم أن العالم الشاب «طارق» بصدد إعداد مشروع لتسخير الذرة في إلغاء الجوع وإشباع البشرية، كما نفهم أن «نادية» - أخته- تشك في أن أمهما قتلت والدهما، ثم تزوجت من بعده بابن عمها «ممدوح». و«نادية» تحاول إقناع أخيها العائد من بعثته العلمية الطويلة بوجهة نظرها، ولكن أخاها بدوره يرى مسألة العدالة مسألة نسبية، ويرى التوقف عند مجرد الشكوك تعويقًا له عن المضي في مشروعه الإنساني الكبير، وحين يتم جفاف الجدار وسقوط قشرة الطلاء يكون الحلم- أو الحدث الداخلي- قد انتهى، ليبدأ «حمدي»، بطل الحدث الأصلي، يحلم بدوره أن يواصل خطوات المشروع الذي بدأه «طارق»، فهو حلم يواصل حلمًا، ولكنه «الحلم الذي يسبق العلم... أنا لست بعالم- هكذا يناجي حمدي نفسه- طارق هو العالم، كان عالمًا حقيقيًا، وكان مشروعه قائمًا على أسس علمية: الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على أوسع نطاق، لكني أنا هنا أمهد لطارق؛ لأن طارق سوف يعود... ليس طارق بالذات، ولكن علماء من أمثاله، وعندما يعود يجب أن يجد الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابًا، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها. قصص «ويلز» و«جول فيرن» وغيرهما

عن الرحلة إلى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء غمرت الدنيا في الخيال والحلم، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال إلي العلم، إلى الواقع»[1] .

وهذا بالضبط ما عنيناه حين أشرنا إلى الحلم على مستوى المغزى الجمالي؛ لأن الحلم بتسخير العلم من أجل الإنسان ليس وهمًا مضاداً للواقع، بل هو رؤيا سابقة عليه وممهدة له، هو تصميم ينهض التطور بإنجاز بنائه، أو مشروع لا يعدو الواقع أن يكون تنفيذاً له.

ولعل مما لا يحتاج إلى دليل أو بيان، أن الحكيم في توليد المسرحية الداخلية من المسرحية الكبرى كان يضع عينه على التقنيات الحديثة في المسرح الملحمي كما عرفه «برتولت بريخت» بخاصة، فنحن بإزاء حدث داخلي يُساق كبرهان فني أو كمهاد درامي للحدث الأصلي، تمامًا كما سيقت الأسطورة الصينية عن الأم وابنها في «دائرة الطباشير القوقازية» لتكون شبه برهان فني يساعد على الفصل في القضية الكبرى أو الحدث الأصلي الذي يطرح هذا التساؤل: من أحق بالوادي، أهله، بالقانون، أم أهله بالذود عنه والانتماء له؟ ويمكن من قبيل الإيضاح أن نضع ملامح العلاقة بين الحدثين الخارجي والداخلي في كلا العملين على الصورة الآتية:



غير أنه إذا كانت فكرة توليد الإطار المسرحي من إطار مسرحي آخر فكرة تدين بوجودها لأصوليات المسرح الملحمي، فإن الحدث الذي احتواه هذا الإطار الداخلي لا يخلو من إيماءات رمزية تصله بمنابع إغريقية قديمة، كما تصله بمصادر

(١) توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٦٣، ص ١٦٥، ١٦٦ .

شكسبيرية واضحة، فعلاقة الأخوة بين نادية وطارق، ومحاولة الأولى دفع الثاني دفعًا للأخذ بثأر والدها من أمها وزوجها الذي ارتبطت به بعد أبيهما الراحل- كل ذلك يعتبر طرحًا عصريًا لمأساة «اليكترا وأورست» في التراث الإغريقي، وسعيهما للثأر من الأم الخائنة وزوج الأم القاتل، كما أن علاقة الابن العالم بأمه وتردده بين رعاية واجب الأمومة ورعاية ذكرى الأب تذكرنا بالصراع الذي دار قديمًا في نفس «هاملت» إزاء أمه وعمه، بين الإحجام والإقدام، بين الإبقاء على صلة الرحم وتحقيق مبدأ العدالة الذي يقضي بالقصاص من الجاني، وإن تكن العدالة هنا- ومن منظور الحكيم- عدالة نسبية، عدالة محكومة بمنطق العصر، حيث لا قصاص إلا بالدليل الدامغ، وحيث لا عقوبة إلا على يد من خوله المجتمع حق التحقيق في الجرم وإنزال العقوبة بجارمه. يقول طارق: «أو هاملت الجديد» مخاطبًا أخته: «لماذا أعالج الأمر بهذا الجمود والبرود؟ ستقولين إني أنتمي إلى عصر يعطي كل القيمة لكل ما هو منتج، عصر تتحلل فيه كثير من الآراء والقيم، وتخرج من ماسورة العادم أثناء حركته العنيفة واندفاعه السريع، ربما كان هذا صحيحًا، لذلك لا أظن هناك أملاً في أن تغيري نظرتي، إلا إذا كان التغيير إلى الأمام، أما أن تلوي رقبتي إلى الوراء فمستحيل، إن هاملت حتى لو لم يشغل نفسه بذلك التحقيق ماذا كان سيصنع؟ إن عصره الثابت ما كان يطالبه بما يطالبنا به عصرنا المتحرك من تجديدات مستمرة وابتكارات لا تنتهي.. نحن مرضى بالحركة، وفي علاجنا من هذا المرض موتنا..»[1] .

أرأيت إلى تلك المسافة الشاسعة التي قطعها تطور الكاتب منذ أعماله الأولى في الاتجاه الرمزي وحتى أصبح يلتمس «الطعام لكل فم»؟ إنها مسافة بعيدة بعدما بين الرجعة إلى الماضي التي حمل لواءها أهل الرقيم حين رفعوا شعار : «لا أمل لنا في الحياة إلا في الكهف.. الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود»[2] ،

---

(١) السابق، ص ٩٧، ٩٨ .

(٢) أهل الكهف، ص ٦٦ .

وحركة التغير إلى الأمام «التي يهتف بها "طارق"، ولاشك أن هذا التغير هو - في التحليل الأخير- لصالح الإيمان بالحقيقة العلمية، وبإمكانية التطور، وبتسخير هذا وذاك في نهاية الأمر لإنسانية الإنسان، فالعلم في تقدمه «قد فعل المعجزات»، وهو «لو استطاع باكتشافاته العجيبة القضاء على الجوع، فإن المشكلة الكبرى التي ستواجهنا هي التوزيع، كيف يتم توزيع هذا الإنتاج الهائل الزهيد القيمة دون الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية»(1) ، ومعنى ذلك أن الكاتب قد انتقل من مسلمة الإيمان بالتقدم العلمي والمستقبل الإنساني إلى ما عسى أن يترتب عليها من منجزات قيمية تتعلق بتحقيق أنبل ما يسعى إليه الإنسان؛ الحرية والسلام؛ إذ إن موقعهما من ضرورة الطعام للإنسان كموقع النتيجة من السبب، «فإذا رأيت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام، فاعلم أن بطونها قد امتلأت بالطعام، لهذا كان الطعام مرتبطًا بالحرية والسلام...»(2) هل قدرت حجم التطور الذي أدرك نظرة الكاتب إلى أبلغ المعاني مساسًا بكينونة الإنسان؛ العلم والمستقبل؟!!

-5-

يتصدى «الملك أوديب»(3) لحميا النزعة التي كانت سائدة في الفكر العالمي بعامة، والفكر الأوروبي بخاصة، إبان العشرينيات من القرن الماضي، والتي كانت تعتبر «بدعة العصر» آنذاك، نعني بذلك نزعة تمجيد الفردية وفلسفة القوة، ممثلة في عبادة الإنسان الأعلى أو «السوبرمان»، وهي الفلسفة التي كان كاهنها الأكبر «نيتشه»، فالإنسان - أو أوديب بالنسبة إلى الحكيم- قوي حقًا، عظيم حقًا، ولكن

(1) الطعام لكل فم، ص ١٨٢ .

(2) السابق، ص١٨٤ .

(3) عنوان مسرحية الحكيم الصادرة عن مكتبة الآداب، القاهرة، سنة ١٩٤٩م .

عظمته لا تنبع من احتقاره لكل ما سواه ومن سواه من الموجودات، ولكنها تنبع- كما يقول ألكسندر بابا دوبولو- «من حواره البطولي مع قدره غير المنظور»[1] .

ولكن الإيمان بقيمة الإنسان لا يعني بالضرورة أنه خير محض، بل على العكس من ذلك، لأن نسبة الشر فيه هي جزء من هذه القيمة، بل ربما لا يكون إنسانًا منذ البدء إلا لاحتوائه على هذه النسبة، «فأنا - يقول الحكيم- أتحرك دائمًا في عالمين، وأقيم تفكيري على عمودين، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون! إني أومن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته في أنه بشر، بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه، ولكنه بشر!»[2] . هكذا تنتقل المعادلة التي أقامها الفكر اليوناني القديم بين أقنومي الشر والخير، أو بين الآلهة والإنسان، إلى ما يقرب من نفس المعادلة، ولكن في إطار جديد، إطار النفس الإنسانية ذاتها، فالشر إنساني كما أن الخير إنساني، والإنسان الذي يأتي بالحسنة هو نفسه الذي يجترم السيئة، وعليه في الحالتين أن يتحمل مسئولية فعله، ولا ريب أن هذا التصور الذي عامل به الحكيم رموز هذه المعادلة هو تصور إسلامي محض، وذلك هو الجديد الذي أضفاه الكاتب على صورة «أوديب» العصرية، فهو «أوديب» وقد تمثلته عدسة الفنان داخل هالة من تقاليد تراثه وفيض من معطيات ثقافته.

إن الشر في الأسطورة اليونانية يتنزل على أوديب من أعلى، ويفرض عليه من قبل آلهته فرضًا، حتى ليتحول صراعه مع هذا الشر إلى صراع مع الآلهة في نهاية الأمر. ولكن الشر - طبقًا لمنظور الحكيم - كامن في نفوس البشر، في الذات الآدمية من الداخل، وفي صدور أعداء هذه الذات من الخارج: فالصوت الذي أوحى إلى «لايوس» قديمًا قتل ابنه في المهد ليس من وحي السماء، وإنما هو في

(١) مقدمة المستشرق اليوناني الكسندر بابا دوبولو للطبعة الفرنسية من «الصفقة». انظر: حياة وإبداع الحكيم، مرجع سابق، ص ١٢٤ .

(٢) مقدمة «الملك أوديب» ، ص ٥١ .

الحقيقة من تزوير «ترسياس»، «هذا الأعمى الخطر الذي صمم بإرادة من حديد أن يقصي عن عرش طيبة وريثها الشرعي»[1]، ومعنى ذلك أن الشر ليس في السماء، بل هو رابض على الأرض يتحين الفرصة للانقضاض على الإنسان، بل لعله أن يكون أقرب إلى الإنسان من ذلك، لعله داخل نفسه يمتد ويطغى ويستشري حتى يفسد عليه كل متع الحياة، وهو ما أعلنته «جوكاستا» صراحة لأوديب حين قالت: «أعداؤنا الآن ليسوا في السماء، ولا في الأرض، أعداؤنا داخل أنفسنا..»[2].

أترى هذا العدو الداخلي هو الحقيقة الدفينة التي كان «أوديب» يتشبث بالوصول إليها؟ أترانا حين نسعى لإدراك حقائقنا ونحفر عنها بأيدينا نكون كمن يسعى إلى حتفه بظلفه، حيث لا سبيل إلى مواجهة تلك الحقيقة «أو الخلاص منها إلا بالقضاء على أنفسنا...»؟ إن ذلك يرتد بنا مرة أخرى إلى فكرة ذلك المزج العجيب الذي قام به الرمزيون بين الخطأ والمعرفة، ولنقل هنا بين الشر والحقيقة، ففي الحقيقة مرارة؛ لأنها تكشف، وفي الكشف افتضاح، ثم لأنها تجلو ضعف الإنسان، وفي الضعف تخاذل، وتغريه بالتمرد، والتمرد بداية السقوط. ولأمر ما تمثلت روح الشر في «مفستوفيليس Mephistopheles» «جوته»، مع مهارته ونشاطه وذكائه، ولكنه متمرد... روح متمردة على الدوام، وهكذا أيضًا كان شيطان «بودلير»، فبيديه- فيما يزعم بودلير- دواء آلام الإنسانية، رغم أنه حامي حمى السكارى والخطاة، والقيم على أسرار مملكة الظلام. وما لنا نذهب بعيدًا عما ألمحنا إليه من قبل، ألم تكن الأفعى- رمز المتعة التي تقطر في أذن «إيفا» بذلك الهمس الذي يشبه الفحيح: «كم هي جميلة شجرة المعرفة!!!»- ألم تكن تريد، طبقًا «لبول فاليري»، أن تسلب «إيفا» براءتها وطهارتها ونقاءها، لتنشر بدلاً من ذلك كله أجنحة اليأس والدمار[3]؟

---

(١) الملك أوديب، ص ٧٦ .

(٢) السابق، ص ١٦٠ .

(٣) C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, p. 44-45.

وليس هذا فقط هو ما يربط بين فلسفة الحكيم وفلسفة الرمزيين في طبيعة الحقيقة ومدى اقتضائها للألم: «ما أشد خوفي- يقول ترسياس لأوديب- أن تعبث أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة، وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وعينيها»[1]، بل ينضم إلى ذلك ملمح آخر لا يقل عما سبق تحددًا ووضوحًا، وهو أن تلك الحقيقة التي نسعى إليها ونـنفق الوقت والجهد في طلبها ربما كانت بالقرب منا منذ البداية دون أن ندري، بل ربما كانت أقرب كثيراً مما نظن، فها هو «أدويب» يهيم على وجهه من «كورنث» إلى أسوار «طيبة» بحثًا عن حقيقته، وترجمة لرغبة «أقوى منه»، ولا أحد يستطيع أن «يحول بينه وبين رغبته أن يعرف من يكون»، وهو «لا يريد أن يعيش في ضباب، حتى لو كان له الملك ثمنًا. . .»[2] ، ومهما كانت جهامة الحقيقة فهو «ما خاف يومًا من وجهها، ولا ارتاع من صوتها»، ومع كل هذا الضنى، وبعد كل ذلك التطواف يكتشف الحقيقة غير بعيدة عنه، ويفاجئها داخل تلافيف ذهنه المكدود وخياله المصدوم: «الحقيقة. . . ما هي قوة الحقيقة؟ لو أنها كانت أسداً ضاريًا حاد المخلب والناب لقتلته وألقيت به بعيدًا عن طريقنا، ولكنها شيء لا يوجد إلا في أذهاننا. . إنها وهم. . إنها شبح. . إن ضربتي لا تنفذ في أحشائها، ويدي لا تنال من كيانها. . إنها وحش مخيف حقًا، رابض في الهواء، لا نصل إليه بسلاحنا. . .»[3] .

ذلك - إذن - هو ما يتمخض عنه مناخ الانتظار والترقب الذي نستشعره منذ المنظر الأول في «الملك أوديب». . . انتظار مقبض جهم لأمر سيعصف بكل شيء عصفًا، وسيطيح بكل الثوابت فلا يبقى ولا يذر: «. . . انقباض لا أدري له علة- هكذا يناجي أوديب نفسه- وكأن شراً مستطيراً يتربص بي»، ويخيل إلينا أننا من

---

(1) الملك أوديب، ص٧٩ .

(2) السابق ص١٤٥ .

(3) نفسه، ص١٦٦ .

هذا المناخ، ومن تلك الجهامة بإزاء ما يناظرهما تمامًا في مسرحية «العميان» «لموريس ميترلنك» من جهامة وانقباض. إن العميان ينتظرون في جزع وترقب وصول مرشدهم خلال أشجار الغابة الكثيفة، ومرشدهم قسيس عجوز قادهم من بيت العجزة، ثم اختفى فجأة ودون إنذار، وقد تأخر الوقت ولكنهم مازالوا يرتقبون عودته، وتدق الساعة الثانية عشرة، وهم لا يعرفون على وجه القطع ما إذا كانت الثانية عشرة ليلاً أو ظهرًا. . . وتترامى إلى أسماعهم ضجة تتمخض عن كلب قادم من بيت العجزة، ولا يلبث هذا الكلب أن يجذب أحد العميان إلى جذع شجرة مجاورة، ويتحسس الأعمى موضعه فيقع على جسد القس العجوز ميتًا. . . لقد كان هناك طيلة الوقت وهم لا يشعرون. . كان قريبًا منهم، بل ربما كان بداخلهم، فهو الموت، موتهم هم؛ لأن في موت المرشد - القس العجوز- موتًا لهم[1] .

وعلى الرغم من أن الحقيقة قد اقتحمت واقع «أوديب» بنفس الطريقة التي اقتحم بها الموت واقع العميان؛ فإنها لا تفضي إلى قهر ذلك الواقع وبشكل تلقائي حاسم، لا تفضي إلى ذلك على الأقل في بداية انكشافها، صحيح أن «أوديب» حين ينجلي السر أمام عينيه لا يلبث أن يعشي بألقه حتى ليشرع في سمل حدقتيه بمشابك ثوب «جوكاستا»، وصحيح أيضًا أن «جوكاستا» نفسها لا تلبث أن تنتحر، ويودع «أوديب» جثمانها المسجى هاربًا إلى شعاب الصحراء، ومع ذلك فإن هذا جميعه لم يكن ليتم في سهولة، بل تخلله صراع عنيف مع الواقع، وكاد هذا الواقع أن ينتصر برحيل الأسرة عن «طيبة» «قانعة» «بالستر» أو «الفرار» مع الإبقاء على ما كان، لولا أن «جوكاستا» نفسها تعجل بإنهاء الصراع لصالح الحقيقة حين تنتحر، وقد كانت منذ علمت بهذه الحقيقة تقف على حافة تردد صعب رغم لهجة

(١) Theory of Literature, p. 432.

زوجها الواثقة: «في وسعنا- يحاول أوديب إقناعها- أن نقوم، انهضي معي، ولنضع أصابعنا في آذاننا، ولنعش في الواقع، في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة، إن الواقع الذي نعيش فيه يجب أن يبقى، ويجب ألاَّ نسمح لشيء لا نراه أن يهدمه... دعك من حقيقة ما سمعنا أيتها العزيزة...»، فتجيبه جوكاستا بما يؤكد أنه لا يستطيع الإبصار، حتى من قبل أن يفقد بصره؛ لأن من يعمى عن الحقيقة هو والأعمى سواء: «حبك لأسرتك قد أعماك.. إنك لا ترى...»[1].

تسليم لا يقل في مداه وعمقه عن تسليم «عميان» ميترلنك، وحتى حين تلقي الحقيقة بظلالها القاتمة على الموقف كله وتقلب الواقع رأسًا على عقب، لا نرى ذلك ممزوجًا بالتمرد أو الثورة أو حتى تعليق المسئولية على القدر أو الآلهة كما هو المعهود في التراث الإغريقي القديم، بل نرى تأويل ما حدث في محاولة الإنسان أن يبصر أبعد مما يرى، أو أن يمد يمينه فوق ما يستطيع، فهو حين يطاول السماء بقامته الإنسانية المحدودة تكون النتيجة دمارًا له وللجميع: «لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة- والخطاب موجه لترسياس- أنت يامن ظننت أنك تناصبها حربًا، وقمت تشرع من إرادتك سيفًا، وضربت ضربتك، ولكن الإله اكتفى بأن هزئ بك ولطمك على عينك العمياء لتبصر حمقك وغرورك...»[2] تلك صبغة إسلامية واضحة في تكييف أصول العلاقة بين الأرض والسماء، وهو ما يؤكد مقولتنا السابقة بالتصور الإسلامي الذي توسل به الحكيم في طرح الرموز الأوديبية على وجه العموم، لدرجة أن «القدر» الذي بدا في الصيغة الإغريقية «متهمًا»، يتزحزح عند الحكيم ليحل محله الإنسان نفسه، فهو المخطئ البريء، وهو الجاني والمجني عليه معًا؛ لأنه لم «يستطع أن يبصر يد الإله في هذا الكون،

(١) الملك أدويب، ص ١٦٤، ١٦٦ .

(٢) السابق، ص ١٨٢ .

هذا النظام المقرر للأشياء، كل من خرج عليه وجد حفرًا يقع فيها»، بل إن مجرد تفكير الإنسان في مناقشة هذا النظام يعتبر خطأ لا يغتفر، إذ «من الخطل أن نناقش فيما ألقي على كواهلنا من أقدار. . .»، وكيف لنا بذلك وبعض هذه الأقدار هو في حقيقة الأمر «من صنع أيدينا. . .»[1] ؟ هكذا يبدأ الحكم فلسفته في الجبر والاختيار إغريقيًا لينتهي إسلاميًا، أو قل هكذا يبني هيكل عمله من مادة يونانية، ولكن بمعمار إسلامي خالص.

-٦-

منذ نحو من نصف قرن كتب المسرحي الراحل «زكي طليمات» تعليقًا على المنحى الرمزي في مسرحيات كل من بشر فارس وتوفيق الحكيم، وكان مما التقطه بحس نقدي نافذ، وإن لم يخل من عموم، قوله: «إن منحى بشر فارس في الرمزية منحى يقوم على التأثر الدفين تمازجه الوجدانيات والفلسفة، في حين أن منحى توفيق الحكيم يأخذ سمت السخرية بالعواطف ليدلل على إفلاسها، أو ليناقش عابثًا هازئًا بمدركات مجردة»[2] .

والحق أن رمزية بشر فارس في مسرحيتيه الشهيرتين: «مفرق الطريق» و«جبهة الغيب» ليست إلا تجليًا فنيًا لضرب من الإشراق الصوفي أو الحدس الباطني الشبيه بذلك الحدس الفلسفي Intuition الذي اتخذ منه هنري برجسون Henri Bergson طريقًا إلى الإدراك المباشر لحياتنا الباطنية ولمجرى شعورنا الداخلي، والذي يستطيع وحده أن يتغلغل إلى أسرار الوجود وأن ينفذ إلى تياره المتدفق، وهي غاية قد لا يستطيع العقل أن يبلغها؛ لأن العقل يعتمد على مبدأ التحليل، على حين أن الوجود بمعناه الحق لا يدرك إلا جملة، ومركبًا، وبطريقة كلية[3]. وقد ألمح بشر

(١) نفسه، ص ١٨٤ .

(٢) زكي طليمات، بحث في الرمزية، الرسالة، العدد ٢٥٣، مايو سنة ١٩٣٨م .

(٣) عن الحدس البرجسوني يراجع د. يحيى هويدي: مقدمة في الفلسفة العامة، ط٢، القاهرة سنة ١٩٥٧م، ص١٣٤ .

فارس نفسه إلى ما يؤكد هذا المفهوم الإشراقي للرمزية حين كتب في مقدمة مسرحيته «مفرق الطريق» (١٩٣٨م): «ليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر، لكنها - فوق - هذا- استنباط ما وراء الحس من المحسوس، وإبراز المضمر، وتدوين اللوامع والبواده بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه، المختلق اختلاقًا بكد أذهاننا، طلبًا للعالم الحقيقي الذي نضطرب فيه رضينا أو لم نرض، تدهشنا ظواهره، وتروعنا بواطنه، وتعجزنا مبادئه، عالم الوجدان المشرق، والنشاط الكامن، والجماد المتأهب للتحرك، إلى ما يجري بينها من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصرف والتخيل المنسرح»[١] .

أما السخرية بالعواطف أو «الهزؤ بالمجردات» فهما- فيما يرى زكي طليمات - من خصائص رمزية الحكيم، فهي رمزية تعتمد- فيما يحسب- على محاور «التدليل» و«الحجاج» و«المناقشة»، ومن ثم فهي رمزية عملية واعية أكثر منها رمزية إشراقية باطنية.

ولا اعتراض من جانبنا على هذا التصنيف، شريطة ألا نحصر العمق الرمزي لمسرح الحكيم في إطار «الهزء والسخرية»، ومع الاحتراس بأن هذه السخرية إن كانت موجهة ضد «المجردات» فإنها تتم - أيضًا- لصالح المجردات، أي أنها «تهجو» بعض «المجردات» باسم بعض آخر: الجسد باسم الروح، أو الإنسان باسم الزمن، أو الواقع باسم الحقيقة. .إلخ، وهكذا يئول الصراع المسرحي في النهاية إلى ما أطلق عليه الحكيم نفسه «مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز»[٢] .

---

(١) د. بشر فارس، ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨، ص ٥، ٦ .

(٢) من مقدمة الكاتب لمسرحية بيجماليون، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الهامش رقم ٢٢ .

وليس مجرد مصادفة أن تتصدر هذه الكلمات بالذات مسرحية «بيجماليون»، لأن هذه المسرحية تكاد تكون نموذجًا حيًا لصراع المعاني المرتدية «أثواب الرموز»، على الرغم من أن جوهر هذا الصراع- ونصادر فنحدد صراع الفن والحياة- ليس جديدًا على المعالجة المسرحية، فمن قبل كان هذا الجوهر موضوعًا للأسطورة الإغريقية الشهيرة، ومن بعد تناوله برناردشو، وحديثًا أشارت بعض الدراسات إلى تأثيرات إيطالية وأسبانية محتملة[1] ، فضلاً عن هذا وذاك، كانت بعض عناصر هذه الأسطورة مجالاً لتجليات رمزية في عدد من الأعمال الأدبية الشهيرة، يأتي في الصدارة منها العمل الشعري المطول لبول فاليري بعنوان «حطام نرسيس Fragments du Narcisse»، وفيه يتحول من ملامحه المصبوبة في صورة شاب إغريقي جميل إلى حيث يصبح رمزًا للأنانية البشرية وعبادة الذات في أجلى صورها، وبما أن هذه الأنانية من شأنها أن تحول بين الذات وبلوغ ما تصبو إليه من كفاية وإشباع، فإنه سرعان ما يترتب على هذا المحتوى الرمزي مجموعة من التداعيات أبرزها معاني الإحباط واليأس وسيطرة الرغبات المخفقة[2] ، وهي معان قريبة إلى حد كبير من تلك التي تستدعيها صورة «نرسيس» في «بيجماليون»- وهو الحكيم نفسه متخفيًا في زي بيجماليون - حين يخاطب ثانيهما أولهما قائلاً: «إني إذ أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي إنما أبصر صورتك أنت، نعم.. أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك. أنت الشطر الجميل العقيم من نفسي، أنت الخطيئة التي كتب على كل فنان أن يحمل وزرها.. الافتتان بالنفس، الافتتان بالذات..»[3] ، ومعنى ذلك أنه إذا كان «النرسيس» «فاليري» تداعياته فإن

(١) انظر د. عبد اللطيف عبد الحليم: فصول من الأندلس (ترجمة)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة سنة ١٩٨٨م، ص٨٠ وما بعدها.

(٢) **C. M. Bowra The Heritage of Symbolism, P. 50-51.**

(٣) توفيق الحكيم، بيجماليون، ص١٤٩ .

«لنرسيس» «الحكيم» تداعياته كذلك ممثلة في «الطيش» و«الحمق» و«العقم» و«الافتتان» بالنفس، وهي بذور السلب التي يحملها «بيجماليون» أو قل يحملها كل مبدع في قرارة ذاته.

بل إن الحكيم نفسه قد سبق إلى طرح جوهر الصراع ذاته (الفن والحياة) داخل إطار حواري شبه درامي في كتاب له صدر سنة ١٩٣٨م بعنوان «عهد الشيطان»، مما يدل على جدية واستمرار إحساسه بهذا الصراع، وصحيح أن هذا النص الحواري لم يتوفر له من وسائل التعقيد الفني والتجسيد المسرحي ما توفر «لبيجماليون» فيما بعد، ومع ذلك نراه يعكس حجم القضية في وجدان المبدع بطريقة أكثر صراحة ومباشرة. إن المثّال في هذه الحوارية يرى عيني تمثاله «نفريت» «تابوتين لامعين» مفعمين بالحب، بل إنه ليتخيل للتمثال «حرارة وأنفاسًا» وصوتًا رقيقًا «كفراش جميل الألوان يطير في لطف ورقة من جوف زنبقة حمراء»[1]. وحين تُغار زوجة «المثال» من ذلك الحوار الدافئ بين المبدع وخلقه تلجأ إلى مطرقة تحطم بها رأس التمثال الذي أغرم به زوجها، أي أنها تصنع ما صنعه «بيجماليون» في نهاية المسرحية حين وجد تمثال «جالاتيا» قد بدأ يقيد حركته باعتباره مبدعًا، ويحول بينه وبين أن يتجاوز نفسه مصورًا الأكمل والأجمل والأحدث، فينهال على ذلك التمثال بالمكنسة محطمًا مدمرًا معبرًا- في ذات الوقت- عن إيمانه بالفن كاختيار، ثم عن رغبته الأكيدة في تخطي «ما تم» و«استقر» و«تكون» إلى ما لم يستقر ولم يتكون بعد: «سوف أصنع خيرًا منه، في صدري أشياء سوف تخرج، أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج، إني حتى الآن لم أكن قد وضعت يدي على السر، سر الكمال في الخلق...»[2].

(١) توفيق الحكيم: عهد الشيطان، القاهرة سنة ١٩٣٨م، ص١٢٩ .
(٢) بيجماليون، ص ١٦٤، ١٦٥ .

و«بيجماليون» لا يتحرج من طرح قضيته مباشرة ودون مراوغة، تاركًا للشخوص والأحداث والجمل الحوارية مهمة تجسيدها رمزيًا، وكأن كاتبنا - كالعادة- يخشى أن تفلت من بين أصابع المتلقي خيوط القضية التي يطرحها: «أيهما الأصل، وأيهما الصورة؟ أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟ الحياة أم الفن..؟»[1] .

وإنه لمن المفارقات الجديرة بالاعتبار ألا تأتي الإجابة عن ذلك التساؤل على لسان إحدى الشخصيات الإنسانية في المسرحية، بل ترد على لسان «أبولون» «مانح الفن والفكر» الذي لا ندري هل كان يجيب «فينوس» أم يجيب «بيجماليون» حين اختص الكائن الإنساني وحده بالطاقة الفنية المبدعة: «إننا معشر الآلهة قد نستطيع الإتيان بكل المعجزات، إلا الفن، تلك معجزة الآدمي العبقري وحده»[2] .

ويعني ذلك أن القضية تكاد تكون محسومة منذ البداية، رغم ما يعكسه السؤال السالف من تمزق وانسحاق وحيرة، بل ربما لم يطرح هذا السؤال من الأصل إلا لكي تكون الإجابة على النحو الذي وردت به، ومن ثم لا يكون الصراع في حقيقته إلا توزيعًا شكليًا للمواقف والأدوار، وإلا فكيف تسنى «لبيجماليون» أن يصور مشكلته بمثل ذلك الاتزان العقلي الواضح، وبمثل تلك البلاغة الرصينة الباردة: «شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين، ويشطرها شطرين، نعم أنتما الاثنان (جالاتيا الزوجة وجالاتيا التمثال) تتجاذبان قلبي، أنتما الاثنان تتصارعان، هي بارتفاعها وجمالها الباقي، وأنت بطيبتك وجمالك الفاني...»[3]، وقد افترضنا شكلية الصراع في هذه الحالة؛ لأنه قد رشح لحسم القضية حين خلع على التمثال نعت «الجمال الباقي»، ووصف رواء الزوجة بالجمال الفاني، وسرعان ما يأتي التصريح مؤكدًا لما أومأنا إليه

(١) السابق، ص١٥١ .
(٢) نفسه، ص١٥٦ .
(٣) نفسه، ص١٢٨ .

من قبل بالتلميح: «هناك من بين أمثلة الجمال المختلفة تخيرت وانتقيت، وعدت لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظرات وأحلى السمات وأروع اللفتات، فجاءت جالاتيا منزهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف، إنها الجمال مقطرًا من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل، والعمل المضني، والتجربة المتصلة، ولقد ثبت ذلك كله في العاج وخلدتُه، لا تتألمي يا زوجتي العزيزة، لم يذهب كل هذا الجمال عنك، لكن.. ما الذي تغير فيك مع ذلك؟ نظراتك جميلة، ولكن فيها شيئًا محدود المعنى، أما نظراتها فكأنها تشرف على عوالم غير محدودة الآفاق...»[1] .

هذا هو السر إذن!! المحدود واللامحدود، الفاني والخالد، الإنسان والزمن، أترانا- مرة أخرى- بإزاء ما ألح على ذهن الحكيم منذ مطلع عمره الفني من أقانيم الموت والخلود والزمن؟ وألا يعني ذلك أنه على الرغم من المباشرة في وضع القضية وحلها، فإن مكانها داخل منظومة القيم التي شكلت النسيج الداخلي لفكر الكاتب هو مكان منطقي ولا يحمل أية شبهة للتناقض؟ ولم نذهب بعيدًا وقد حددت المسرحية ذاتها قيمة الزمن في معادلة الفن والحياة حين ربطت بين جالاتيا- الزوجة و«الهرم» أو «الشيخوخة» بما تمثله من عجز البدن وذهاب الرونق وتحول الصورة: «إني- والحديث لجالاتيا الزوجة - لن أحتفظ بهذه الصورة طويلاً، إني في كل يوم أسير خطوة نحو الهرم، إني لن أتحمل عينيك وهما تنظران إلى جسمي ووجهي بعد سنوات.. جنبني هذا الإذلال..»[2] . ومن الممكن أن نمتد بهذه المنظومة القيمية عبر الحلقات المتتابعة لنتاج الكاتب لنراها تتدسس طي هذه الحلقات، غامضة حينًا، وسافرة حينًا آخر، ولكنها- في كل الأحيان- تتجلى لوحة متكاملة الأبعاد متناغمة الزوايا، يسلط الضوء على أحد أركانها مرة فيظن وحده موجودًا، ثم يسلط على ركن آخر فيتوارى الأول ولكنه لا يزول.

---

(١) نفسه، ص ١٢٩ .

(٢) نفسه، ص١٣٣ .

ومن ثم لا نعجب حين نشهد محوراً دراميًا ثانويًا- بجوار محور الفن والحياة- يتمثل في تلك العلاقة الحميمة بين الخالق ومخلوقه، بين الفنان المبدع وما يبدعه، وهي علاقة تبدو طبيعية ومعقولة حين تتسلط عليها حزمة الضوء مبتعدة قليلاً عن المحور الأصلي: لا تعجب أن يحب إله مخلوقه، إني لأراه طبيعيًا هذا الحب بين نوعين مختلفين، بل لعل هذا هو الوضع المعقول، مخلوقاتنا هي صنعتنا، إنما نعجب بصنعتنا في هذه المخلوقات»[1] ، وهذا المحور ذاته سيتوارى عن إنتاج الكاتب لأمد زمني معلوم، ريثما يعود حيًا عامراً بالدفء والحرارة والحيوية في مسرحية «شمس النهار» (سنة ١٩٦٥م)، فحين ينكشف المستور ويتأكد الأمير حمدان أنه من ثابعه بإزاء امرأة وليس بإزاء جندي كما كان يعتقد، يختلط في نفسه الحب بمشاعر الامتنان، وهنا يتجلى المحور المذكور بكل تعقيداته وتداعياته: هل تتزوج شمس النهار من الرجل الذي صنعها- قمر الزمان، أم تتزوج من الرجل الذي صنعته هي- الأمير حمدان؟ وتتدخل في تحديد نوع الإجابة رواسب تلك الفكرة التي تمتد بجذورها في أعماق «بيجماليون» والتي لم تنطفئ تمامًا على الرغم من انصرام أكثر من ربع قرن بين العملين: «بيجماليون» و «شمس النهار»، وهي الفكرة التي تقول: «بأننا فعلاً نحب مخلوقاتنا، ولكننا لا نحمل لخالقينا إلا التقدير»[2] ، وإن كان قمر الزمان يتولى بنفسه حسم الموقف حين يقرر الانسحاب من حياة «شمس النهار» معتقداً أنه قد قام بواجبه حين ساعد الأميرة على أن تفهم الحياة والناس خيراً مما كانت تفهم، وواجبها الآن ليس الزواج، وإنما واجبها الأساسي «أن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحه»[3] .

---

(١) نفسه، ص ١١٠ .

(٢) توفيق الحكيم: شمس النهار، القاهرة، سنة ١٩٦٥م، ص١٦٣ .

(٣) السابق، ص١٧٢ .

يدفع الحكيم بإحدى شخصياته في «بيجماليون» (نقصد: إيسمين) إلى أن تجهر بالدلالة الرمزية لفينوس متسائلة: «هل يغني "أبولون" عن فينوس، مانحة الحب والحياة؟»، فلا يكون نرسيس أقل منها جهارة حين يقوم بتعريف «أبو لون» مستفسرًا: «وهل تغني فينوس عن أبولون مانح الفن والفكر؟»[(1)] .. هذا إذن تعريف صريح بفحوى التسمية، ومن ثم نقدم على التعامل مع هاتين الشخصيتين وسواهما ونحن عالمون منذ البدء بالدلالات الرمزية للنماذج الدرامية، الأمر الذي يحصر القيمة الإيحائية للعمل المسرحي، ويحد من قدرته على اللمح والإثارة؛ لأن هذه القيمة إنما تزداد وتربو بقدر ما ينفسح المجال للتأويل، ثم بقدر ما توظف الجمل الحوارية والمواقف والشخوص لإثراء الفكرة المسرحية أو حتى تعددها، ولعل هذا هو السبب في عدم إمكان ترجمة الرمز ونثر كل معطياته، وبعبارة أخرى، ليس في المستطاع أن نقول عن رمز بعينه إنه يعني كذا وكذا فحسب، وإلا ما كان موحيًا، أو ما كان رمزًا على الإطلاق، «لأن أمر الرمز- كما يقول وليم يورك تنداك- يماثل تمامًا تلك المقولة التي صرح بها الراقص حين قال: لو استطعت أن أقول ما يعنيه- يقصد الرقص- لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله»[(2)]

من هنا كانت محدودية المستويات الرمزية في أعمال الحكيم، مادام يتخذ من الشخصيات مجرد أفكار «تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز»، فرمزيته رمزية المستوى الواحد، رمزية الدلالة المقررة والعطاء المعلوم، لا رمزية الدلالات المتولدة والمعاني المتعددة والسخاء الذي لا تحده الملامح ولا تحصره التخوم، وهي من ثمة أقرب إلى الاستعارة الرمزية منها إلى الرمز بمعناه الفني المكتمل. ولا نريد أن نمضي في تبسيط الأمور إلى نهايتها فنفترض أن شهرزاد تقتصر على نداء الجسد، وأن شهريار يقتصر على العقل الخالص، وأن «بيجماليون»

---

(١) بيجماليون، ص٢٩ .

(٢) W. Y. Tindal , The Literary Symbol, p. 11.

نداء الفن، على حين تشير «جالاتيا» إلى نداء الحياة. . لا نريد أن نبالغ في تبسيط القضايا إلى هذا الحد، ولكن من ذا الذي يستطيع أن يجزم بأن هذه الفروض وأمثالها مزاعم خالصة؟ وألا يفضي بنا ذلك إلى الاعتقاد بصحة ما أومأنا إليه من أن رمزية الحكيم رمزية الدلالة الواحدة، لا رمزية الدلالات المتعددة.

ومما يزيد من حجم الإحساس بقلة التكثيف الرمزي في مسرحيات الحكيم فوق وقوعه في أسر الفكرة الواحدة، دوران هذه الفكرة في إطار ذهني خالص، فهي الفكرة الذهنية لا الفكرة التصورية، هي الفكرة مفلسفة لا الفكرة مصورة، وبعيد ما بين النمطين؛ لأن الأولى تقع في نطاق التجريد الفلسفي الجاف، على حين تولد الأخرى طبيعية غضة، ولاشك أن المطلب الفني في أجناس الأدب على اختلافها يتمثل في النمط الثاني، نمط الفكرة العذراء لا نمط الفلذة الفلسفية الشاردة.

ومع ذلك فقد خففت طاقة الحكيم الحوارية من حدة الشعور بهذه الملحوظة وسابقتها، ولقد لفتت هذه الطاقة أنظار كل المهتمين بأدبيات المسرح لدى الحكيم حين أطلق عليه «جاكوب لانداو» لقب «أستاذ الحوار»[1] ، وربما لم يكن الدور الذي تؤديه هذه الطاقة في أعمال الحكيم عائدًا إلى براعة المبدع وقدرته على المواءمة بين الحوار والموقف المسرحي فحسب، بل يواكب ذلك - وقد يسبقه- قيام الحوار نفسه بوظيفة درامية من حيث كونه حدثًا قوليًا ينهض بتعويض ما عسى أن يكون من تقلص في الحدث - الفعل، أو ما عسى أن يكون من شحوب في الملامح الشكلية والاجتماعية للشخصية، والقيمة التي يكتسبها الحوار من هذه الوجهة قيمة مضافة إلى الدراما الرمزية على وجه العموم، وليست مقيدة بمسرح الحكيم وحده،

(١) J. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia, 1985.

وتأويلها يكمن في أن الوسائط المسرحية التي درجنا على التوسل بها إلى تحقيق درامية الفعل تقل في المسرحية الرمزية إلى درجة ملحوظة، الأمر الذي يفضي من ثمة إلى تعاظم الدور الذي ينهض به الحوار باعتباره الوسيط الفني الذي مازال باقيًا[1] ، بعد انحسار الأثر الذي كان يفترض أن ينهض به التركيب الدرامي ممثلاً في الموقف والشخصية والحوار، حين تنصهر جميعًا في بوتقة عضوية متكاملة.

❁❁❁

(١) نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ٣٤٣ .

المراجع

أولاً: أهم المصادر والمراجع العربية:

١- أحمد شوقي: مجنون ليلى، مؤسسة فن الطباعة، القاهرة، (دون تاريخ).

٢- د. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م .

٣- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، كتاب الهلال، فبراير ١٩٦٨م.

٤- الفريد فرج: النار والزيتون، القاهرة، ١٩٧٠م .

٥- الكسندر بابا دوبولو: توفيق الحكيم وعمله الأدبي، ملحق مسرحية «السلطان الحائر»، القاهرة، ١٩٦٠م .

٦- ت.س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، القاهرة، (دون تاريخ) .

٧- ب. بريخت: دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، العدد ٣٠، من سلسلة روائع المسرح العالمي.

٨- توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، القاهرة، ١٩٥٤م .

٩- توفيق الحكيم: الصفقة، القاهرة، ١٩٥٦م .

١٠- توفيق الحكيم: شمس النهار، القاهرة، ١٩٦٥م .

١١- توفيق الحكيم: المسرح المنوع، القاهرة، ١٩٥٦م .

١٢- توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، (دون تاريخ) .

١٣- توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، القاهرة، ١٩٦٣م .

١٤- توفيق الحكيم: أشواك السلام، القاهرة، ١٩٥٧م .
١٥- توفيق الحكيم: ياطالع الشجرة، القاهرة، ١٩٦٢م .
١٦- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، جـ٤، طبعة دار الهلال.
١٧- رجاء النقاش: الزوبعة والمسرح الجديد، مقدمة مسرحية «الزوبعة»، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م .
١٨- صلاح عبد الصبور: ليلى والمجنون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، سنة ١٩٧٠م .
١٩- د. عامر عطية: لغة المسرح العربي، مجلة الدراسات الشرقية، ستوكهلم، ١٩٦٧م .
٢٠- عبد الرحمن الشرقاوي: مأساة جميلة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.
٢١- عبد الرحمن الشرقاوي: الفتى مهران، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٦م.
٢٢- عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، الحسين شهيدًا، القاهرة ١٩٦٩م.
٢٣- عبد الرحمن الشرقاوي، وطني عكا، القاهرة، ١٩٦٩م.
٢٤- علي مبارك: علم الدين، الإسكندرية، ١٨٨٢م .
٢٥- لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة الدكتور محمد مندور، بيروت ١٩٤٦م .
٢٦- د. لويس عوض: ماذا يجري في المسرح المصري؟ الأهرام، إبريل ١٩٦٤م.
٢٧- محمد تيمور: مؤلفات محمد تيمور (في ثلاثة أجزاء)، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١-١٩٧٣م .
٢٨- د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، القاهرة ١٩٧١م.
٢٩- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة.
٣٠- د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الثالثة، القاهرة.

٣١- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، الطبعة الثانية، القاهرة.
٣٢- د. محمد مندور: المسرح النثري، القاهرة (دون تاريخ) .
٣٣- د. محمد مندور: جولة مع الفرافير، الجمهورية، ٢١ إبريل سنة ١٩٦٤م.
٣٤- د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت ١٦٥٦م .
٣٥- محمود تيمور: المنقذة وحفلة شاي، القاهرة، (دون تاريخ) .
٣٦- محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح - مكتبة الآداب، القاهرة (دون تاريخ) .
٣٧- د. محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة.
٣٨- يحيى حقي: فجر القضية المصرية، المكتبة الثقافية، العدد ٦ .
٣٩- يوسف إدريس: أرخص ليالي، طبعة الكتاب الماسي، القاهرة.
٤٠- يوسف إدريس: اللحظة الحرجة، القاهرة، ١٩٥٨م .
٤١- يوسف إدريس: الفرافير، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٤م .

هذا بالإضافة إلى أعداد من دوريات: الكاتب، والمسرح، والمجلة، والمصور، ومجلة «الأدب الأجنبي».



ثانيًا: أهم المراجع الأجنبية:

1- Abramovich G., An Introduction to the Literary Criticism, Moscow, 1970 .

2- Drimov A., Ideal and Hero, Moscow, 1969 .

3- Gibb H. A., The Arabic Literature, Moscow, 1960.

4- Gorky M., Dramatical Works, Moscow, 1969.

5- Kratshkevsky, J. J, Selacted Works , vol. III. Moscow, 1956.

6- Landau J., Studies in the Arab Theatre and Cineme, Philadelphia, 1958.

7- Literary Encyolopedia, vol. II, Moscow 1964.

8- Problems of the Literary Form, Collected Essays. Moscow, 1971 .

9- Sochkov B., The Historical Fate of Realism, Moscow, 1670.

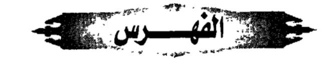
10- Tamashin L., The Soviet Drama, Moscow, 1961 .

11- Theory of Literature, Collected Essays, Moscow, 1964.

12- Volkenashtien A., The Drama, Moscow, 1960 .

13- Yevnina Y. M., European Realism. Moscow, 1967 .





الفهرس

الموضوع	الصفحة

هــــذا الكتـــــاب

يرتكز هذا الكتـاب على دراسـة النص المسـرحي، أكـثـر مما يرتكز على تعـقب تطوره التاريخي، وهـو يستـقي مادته التطبـيـقيـة من تلك الفتـرة التي عنيناها بمفهوم «المعـاصرة» حين جعلناه جزءًا من عنوان الكتـاب، وهي الفترة التي تبدأ - على وجه الـتقريب - من أعقاب الثـورة المصرية ١٩٥٢م، ثم تمتد على مسار العقود الزمنية التالية، وفيها يتشكّل الوعي الجديد بالأدب المسرحي وعلاقته بفن الأداء الدرامي من ناحية، ثم علاقته بمتغيرات الواقع وهموم البيئة الاجتمـاعية من ناحية أخرى، ومن ثم لا يغدو العمل المسرحي مـجرد حوار ذهني يقرأ لقيمته الأدبية [illegible]

في هذه الفترة - كـذلـ[illegible] - يظهره جيل جديد من كُتَّـاب المسرح العربي استوعبوا تجربة الجيل السابق، وأضافـوا إليها، ثم إن فيها - قبل ذلك وبعده - يتمتع المسرح المصري بازدهار كمي وكيفي لم يعرفه من قبل. وتتأصل جذوره في تربة الأدب القومي بجوار غيره من الأشكال الأدبية الموروثة.

والطرح النقـدي الذي يتـذرع به هذا الكتـاب يتـجـه أساسًـا إلى [illegible] المسرحي، وهو لا يقنع من هذا النموذج بنثر أحـداث النص وتقرير قيمه[illegible] بل يلج إلى تذوقه من حيث هو ظاهرة فنية لها مقوماتها البنائية الخاصة.